KWARTALNIK
MUZYCZNY

19  50

STYCZEŃ - CZERWIEC

N·29-30

KWARTALNIK MUZYCZNY

STYCZEŃ – CZERWIEC

1950

2

KWARTALNIK MUZYCZNY

NR 29—30
STYCZEŃ—CZERWIEC
1950 r.

ROK VIII

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Redakcja: Komitet Redakcyjny
Wykonanie: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Sprzedaż: „Dom Książki“

Drukowano w Krakowie
Pap. druk. V kl. 70×100 cm. — Ukończono XI. 1950
PKZG 23 — 1500 egz. — Nr zam. 471 — M-1-22120

TREŚĆ ZESZYTU

JURIJ KREMLEW (Leningrad)

ZAGADNIENIA RADZIECKIEJ ESTETYKI MUZYCZNEJ

Czas już śmielej posuwać naprzód teorię radzieckiego społeczeństwa, teorię radzieckiego państwa, teorię współczesnego przyrodoznawstwa, etykę i estetykę.

A. A. Żdanow

Wszechstronne opracowanie zagadnień radzieckiej estetyki muzycznej stało się obecnie sprawą szczególnie palącą, szczególnie konieczną. Głębokie rozumienie muzyki, aktywny udział w jej stale postępującym rozwoju nie może i nie powinien być udziałem samych tylko specjalistów. Muzyka, podobnie jak wszelka sztuka, istnieje dla wszystkich, siła jej polega na oddziaływaniu na szeroki krąg ludzi. Dlatego też losem radzieckiej estetyki muzycznej najbliższej przyszłości zainteresowany jest cały naród radziecki. Wciągnięcie mas do nieustępliwego, głębokiego przeniknięcia istoty sztuki muzycznej jest właściwą gwarancją najszybszego i najbardziej demokratycznego rozstrzygnięcia zagadnień naszej estetyki muzycznej. Jeśli okazało się, że muzyka jest tym odcinkiem sztuki radzieckiej, który pod względem ideowym i estetycznym pozostał w tyle, w związku z czym postępy jej, jak to zauważył A. A. Żdanow [1]), są stosunkowo bardzo nieznaczne, to złożyły się na to poważne, sięgające w przeszłość przyczyny.

Ogólnie znana jest doniosła rola muzyki w przodujących i postępowych ruchach w historii. Pieśń chłopska i robotnicza prowadziła masy do walki o wolność, opera była zdolna do zapalania serc słuchaczy i do wywoływania demonstracji, symfonia dawała najwyższe

1) Narada pracowników muzyki radzieckiej w KC WKP(b), — Wyd. „Prawda“ 1948, str. 132.

uogólnienia muzyczne współczesnych idei i uczuć: Beethoven i rewolucja francuska, Chopin i polska walka o wyzwolenie, Glinka i bohaterski patriotyzm rosyjski, „Moguczaja Kuczka" i wielki ruch demokratyczny lat sześćdziesiątych. Mimo wszystko jednak, gdy na szalach estetyki porównywało się muzykę i literaturę, muzykę i malarstwo, obrazy muzyczne pozostawały zawsze czymś nieuchwytnym, mglistym, nie nadającym się do jasnego określenia, niezdolnym do wyrażenia jasnych treści ideowych. Estetykę muzyczną pozostawiano na boku. Muzyce nie przypisywano znaczenia ideowego, odmawiano jej zdolności do konkretnej obrazowości.

Poglądy sceptyczne na ideowe i wyrazowe możliwości muzyki nie są oczywiście przypadkowe. Z trudności analizy estetycznej obrazów muzycznych korzystali na przestrzeni wieków idealiści jako z wygodnego pretekstu dla wykazania, że muzyka jest sztuką stojącą poza światem realnym, oderwaną od zjawisk konkretnych. Radziecka estetyka muzyczna ma przed sobą ważne zadanie ustalenia poglądu d i a l e k t y c z n o - m a t e r i a l i s t y c z n e g o na istotę muzyki, na istotę obrazów muzycznych. Spróbujmy więc rozważyć pokrótce szereg ważniejszych aspektów stanowiska radzieckiej estetyki muzycznej, uwzględniając jednocześnie, jak zagadnienia te były traktowane w przeszłości.

Najważniejszym zagadnieniem estetyki muzycznej (podobnie jak i estetyki innych sztuk) jest oczywiście zagadnienie stosunku myślenia do bytu w dziele sztuki. Co jest pierwotniejsze — rzeczywistość czy muzyka? Czy muzyka jest odzwierciedleniem rzeczywistości w świadomości człowieka, czy też niezależnym od wszelkiej rzeczywistości wypowiadaniem się duszy ludzkiej. Materializm odpowiada na to, że pierwotniejsza jest rzeczywistość, idealizm uważa muzykę za zjawisko pierwotne. Odpowiedź materializmu jest słuszna. Rozstrzyga to jednak tylko stronę ontologiczną zagadnienia. Pozostaje więc jeszcze najbardziej skomplikowana jego strona poznawcza, a więc rozpatrzenie, w jaki sposób odzwierciedla się rzeczywistość w muzyce. I tu właśnie powstają główne, zasadnicze trudności, które na przestrzeni wieków były przedmiotem rozważań i sporów. Prądy naiwno-materialistyczne w estetyce muzycznej przeszłości stworzyły „teorie naśladownictwa" w muzyce (w szczególności estetyka francuskiego oświecenia XVIII w.). Zgodnie z tą teorią muzyka naśladuje rzeczywistość za pomocą swoich dźwięków. Teoria naśladownictwa zatraca podmiot w przedmiocie i w istocie likwiduje samodzielność ludzkiego myślenia w muzyce, jego rolę uogólniającą. Zasadnicza w a d a materializmu metafizycznego — według słów Le-

nina — „to nieumiejętność zastosowania dialektyki do „Bildertheorie“ (tzn. do teorii odtwarzania — J. K.), do procesu i rozwoju poznania [2]). Nie jest to jednak jeszcze wszystko. Gdy mówimy o odzwierciedleniu rzeczywistości w muzyce, nasuwa się nieuchronnie następujące pytanie: ponieważ materiałem muzyki jest dźwięk, czy wobec tego muzyka ogranicza się do bezpośredniego odtwarzania dźwięków, czy też jest ona zdolna do odtwarzania barw itp.? Naiwna teoria naśladownictwa dawała na to odpowiedź: tak, jest zdolna, i proponowała nawet „recepty“ na przedstawianie w muzyce błyskawicy, świtu itd. Powstało stąd zgubne zamieszanie w określaniu bezpośrednich możliwości wyrazowych muzyki. Nawiasem mówiąc, przez to pomieszanie wrażeń różnych zmysłów popełniała estetyka naiwnego realizmu błąd, który został w następstwie wykorzystany i szeroko rozwinięty przez estetykę dekadencką. Znany jest ogólnie niezwykle bogaty rozkwit myślenia metaforycznego w sztuce i kierunku dekadenckim. Zaczątki tego kultu metafor znajdujemy już we wczesnym i późnym romantyzmie. Herder pisał o wspaniałym śpiewie gwiazd (Die Nacht), Lenau o dźwięczących strumieniach światła księżycowego (Waldlieder V). Następnie chociażby u Beaudelaire'a czytamy o „aromatach zielonych jak łąki“ (Fleurs du Mal, Correspondance), u Belmonta zaś o tym, że „słońce świecąc dzwoni“ (Aromat słońca). W „światłodźwięku“ Skriabina (Prometeusz), w obrazach „muzycznych“ Czurlanisa występowała uporczywa tendencja do zacierania granic pomiędzy różnymi wrażeniami zmysłowymi (przede wszystkim — oka i ucha). Tendencje te przeniknęły w szerokim zakresie do nauki o sztuce, gdzie zaczęto pisać o „akordach barw“ na obrazach, o „kolorycie harmonii“ w muzyce itp. Uwzględniając całkowicie prawo bytu metafor jako takich w sztuce, nie można nie zauważyć, że wszystkie usiłowania zatarcia granic pomiędzy wrażeniami zmysłowymi są bezskuteczne. W jednej ze swoich wczesnych prac podkreślił K. Marks bardzo słusznie specyficzność wrażeń zmysłowych. „D l a o k a przedstawia jakiś przedmiot inny widok niż dla u c h a, przedmiot ucha zaś jest inny niż przedmiot oka. Specyficzny charakter każdej rzeczywistej siły stanowi jej w ł a s n ą i s t o t ę, a więc decyduje również o specyficznej formie jej uprzedmiotowienia, o jej przedmiotowym, rzeczywistym, żywym bycie“ [3]). Długoletni rozwój fizjologii i psychologii potwierdził to bardzo ważne twierdzenie Marksa.

---

2) W. I. L e n i n: Zeszyty filozoficzne. — Państw. Polit. Wyd. 1947, str. 330.
3) K. M a r k s i F. E n g e l s: O sztuce. — Wyd. „Sztuka“ 1947, str. 42—43.

Wracając do muzyki i stając na gruncie poglądów marksizmu, możemy na przekór idealistycznej teorii „braku wzorów“ skonstatować obecność wzorów dla muzyki w rzeczywistości (podobnie jak też obecność wzorów dla wszystkich innych sztuk). Pierwowzorami dźwięków muzycznych są najrozmaitsze dźwięki w świecie realnym, poczynając od dźwięków mowy ludzkiej i kończąc na dźwiękach przyrody, życia itd. Wszystkie te dźwięki mogą w ten lub inny sposób stać się prototypami dźwięków muzycznych. Więcej nawet, rzeczywistość zawiera nie tylko prototypy dźwięków muzycznych, ale również prototypy zasadniczych cech myślenia muzycznego. W świecie realnym istnieje trwanie dźwięków — prototyp melodii muzycznej, równoczesność i wielość dźwięków — prototyp polifonii i harmonii, regularność dźwięków — prototyp rytmu muzycznego, zmienność siły i szybkości dźwięku — prototyp dynamiki muzycznej, jakościowy skład dźwięku — prototyp barwy muzycznej itd. Czy oznacza to jednak, że dźwięki muzyczne dadzą się sprowadzić do swoich pierwowzorów, do dźwięków rzeczywistości? W żadnym wypadku. Na rozstrzygnięciu tego pytania potknęła się naiwna „teoria naśladownictwa“. Potknięcie to utorowało drogę idealizmowi, który głosił immanentność dźwięków muzycznych, ich niezależność od dźwięków realnych, względność, abstrakcyjność i idealność myślenia muzycznego. Szkoła idealistyczna w estetyce muzycznej interpretowała muzykę najpierw jako wyraz niezależny od jakiegoś substratu materialnego i przy tym jako nieokreślony wyraz uczuć ludzkich (Hegel [4]) i romantycy niemieccy), następnie zaś jako pozbawioną treści „grę dźwięczących form“ (formalizm biorący swój rodowód od Herbarta, Zimmermanna, zwłaszcza zaś od książki „O pięknie muzycznym“ E. Hanslicka, wydanej w r. 1854). Błąd naiwnej „teorii naśladownictwa“, który utorował drogę idealizmowi w estetyce muzycznej, był bardzo istotny. Poniżał on rolę sztuki i tym samym dyskredytował ją. Jeśli dźwięki muzyczne są tylko naśladownictwem dźwięków przejawiających się w rzeczywistości, to łatwo udowodnić, że naśladownictwo to jest zawsze bledsze od oryginału, jest słabym jego surogatem. Tymczasem wszelka sztuka, ustępująca zawsze rzeczywistości pod względem konkretnego zmysłowego bogactwa swych obrazów, wzbogaca jednocześnie te obrazy dzięki

4) Według Hegla w muzyce mamy do czynienia „jedynie z wewnętrznymi ruchami duchowymi, jak gdyby z dźwięczącymi emocjami, pozbawionymi treści, które posiadają zupełne nieokreślony charakter...“ (Wykłady z estetyki, ks. I, 1938, str. 30). Wyraz dzieła muzycznego, według słów Hegla, cechuje „pozbawiona całkowicie obiektu wewnętrzność, abstrakcyjna subiektywność“.

działalności ludzkiej świadomości, polegającej na wysnuwaniu wniosków z poznawania świata, na czynnym ideowym uogólnianiu.

Ani materializm metafizyczny, ani idealizm nie mogły rozstrzygnąć tego żywego, tkwiącego w sztuce przeciwieństwa. Naiwny materializm, sprowadzając sztukę do naśladownictwa, pozbawił ją samodzielności i tym samym ograniczył do wiernego odtwarzania. Idealizm zaś usiłował uzasadnić stronę czynną sztuki, czynił to jednak kosztem oderwania sztuki od rzeczywistości, kosztem przeniesienia jej w świat subiektywny duszy człowieka. Jest rzeczą bardzo istotną, że rewolucyjno-demokratyczna estetyka rosyjska usiłowała przezwyciężyć to przeciwieństwo z większym powodzeniem niż jakakolwiek inna estetyka przedmarksistowska. Czernyszewski w swojej dysertacji „Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości" wskazał wyraźnie na dwie ważne funkcje sztuki: jej stronę naśladowniczą („surogat życia") i oddziaływanie ideowe („wyrok o zjawiskach życia"). W rosyjskiej estetyce muzycznej, w jej lepszym, postępowym okresie, podkreślano właśnie te momenty. Znalazły one szczególnie dobitny wyraz w poglądach Musorgskiego. W dźwiękach muzycznych, w muzycznych strukturach widział Musorgski z jednej strony odbicie dźwięków realnych, struktur realnych (przede wszystkim mowy ludzkiej), z drugiej zaś strony uważał sztukę za „środek rozmowy z ludźmi, a nie za cel" [5]). Mimo wszystko jednak nie potrafiła dawna, przedmarksistowska estetyka uświadomić sobie konsekwentnie dialektycznie (tzn. jako jedność przeciwieństw) procesu odzwierciedlenia się życia w sztuce. Uświadomienie sobie tego jest zadaniem estetyki radzieckiej.

Opierając się na leninowskiej dialektyczno-materialistycznej teorii odbicia, musimy przyjąć za punkt wyjścia fakt o wielkiej doniosłości: dzieła sztuki, nierozerwalnie i wszechstronnie związane z odtwarzaną przez nie rzeczywistością, nie dają się sprowadzić do naśladownictwa tej ostatniej. Wszystkie bez wyjątku elementy jakiegokolwiek dzieła sztuki mają swe wzory w rzeczywistości, jednak samo dzieło sztuki jako całość jest wytworem ludzkiej świadomości, a nie bierną, zwierciadlaną kopią świata zewnętrznego. Muzyka oczywiście nie stanowi tu i nie może stanowić wyjątku. Znaczy to, że wszystkie elementy dzieła muzycznego, wszystkie dźwięki muzyczne, struktury, mają swe pierwowzory w rzeczywistości, w dźwiekach realnych, równocześnie jednak dźwięki muzyczne nie dadzą się sprowadzić do dźwięków realnych, będąc rezultatem

---

5) M. P. Musorgski: Listy i dokumenty, str. 424.

artystycznego, ideowego uogólnienia. „Czyż nie jest rzeczą jasną — mówił A. A. Żdanow w odpowiedzi współczesnym zwolennikom grubego naturalizmu muzycznego — że nie każdy dźwięk naturalny musi być przeniesiony do dzieła muzycznego“ [6]. Przez uogólnienie przechodzi właśnie muzyka, jak i wszelka sztuka, od zmysłowej konkretności do ideowości, do przezwyciężenia jednostronności, jak też swojej zmysłowo-specyficznej ograniczoności. Ogólnie znane jest twierdzenie dialektyki materialistycznej o uniwersalnym związku wszystkich zjawisk. „Wszystko, co jest jednostkowe, okazuje się (w ten lub inny sposób) ogólne. Każda rzecz poszczególna tysiącami przejść powiązana jest z innego rodzaju rzeczami poszczególnymi (przedmiotami, zjawiskami, procesami)“ — pisał Lenin [7]. Przeciwko tej prawdzie grzeszyła często estetyka przeszłości, w szczególności estetyka muzyczna. Na miejsce rozumienia dialektycznej jedności tego co jednostkowe i tego co ogólne zatracała estetyka częstokroć to co szczegółowe, w tym co ogólne, lub co ogólne, w tym co szczegółowe. Za przypadek pierwszego może służyć wspomniane niezrozumienie przez naiwną estetykę przeszłości specyficzności muzyki jako sztuki dźwięków. Przykładem drugiego są usiłowania ograniczenia muzyki przez muzykę, zamknięcia jej przemocą we własnym zakresie. Jedynie dialektyka materialistyczna pozwala na uniknięcie tych jednostronnych skrajności.

Istotnie muzyka posiada charakter specyficzny jako sztuka dźwięków. Toteż bezpośrednimi pierwowzorami dźwięków muzycznych są tylko dźwięki rzeczywistości. Za pośrednictwem jednak realnych skojarzeń wrażeniowych i przedstawień muzycznych muzyka jest zdolna do pobudzania innych organów zmysłowych. Zjawisko to występuje analogicznie i w innych sztukach. I tak, patrząc np. na obraz przedstawiający spokojny wieczór, odczuwamy jak gdyby ciszę tego wieczoru dzięki zdolnościom asocjacyjnym pamięci (aczkolwiek nie można ciszy przedstawić za pomocą barw). Również przeciwnie, słuchając w muzyce charakterystycznych dźwięków związanych ze świtem (śpiew ptaków, pasterską fujarkę itp.), spostrzegamy jak gdyby sam świt. Jest to jedna z dróg wyjścia muzyki poza jej specyficzną dźwiękową dziedzinę i włączenia się do całości ludzkiego spostrzegania i poznania. Nie jest to jednak jeszcze wszystko. Na tych samych drogach, którymi muzyka przechodzi od tego co specyficzne

---

6) Narada pracowników muzyki radzieckiej w KC WKP(b), str. 142—143.
7) W. I. Lenin: Zeszyty filozoficzne, str. 329.

do tego co ogólne, zasadnicze znaczenie posiada problem muzyki programowej. Historia poglądów estetycznych na muzykę programową jest znowu historią walki materializmu z idealizmem, dialektyki z metafizyką.

Czym jest muzyka programowa? Jest to muzyka, która powstała jako rezultat wyraźnego pomysłu treściowego i tworzy jedność, całość wraz z jej słownym autorskim komentarzem. Czy wolno sprzeciwiać się takiej jedności, czy wolno dopatrywać się w niej braku pogłębienia obrazów muzycznych, braku wzbogacenia ich przez związek ze światem realnym, słowem ich zubożenia? Oczywiście, że nie. Istniał jednak cały szereg obrońców „czystej muzyki", którzy uważali muzykę programową za niższy, nawet nieuprawniony rodzaj muzyki. Takim był np. wspomniany formalista wiedeński Edward Hanslick albo rosyjski jego zwolennik (w związku z niektórymi zagadnieniami estetycznymi) Laroche, który pisał, że „stosunek programu do kompozycji jest ten sam, co stosunek katalogu do biblioteki, spisu rzeczy do książki. Każda książka może być zaopatrzona w spis rzeczy, dla każdej biblioteki można ułożyć katalog. Jedno i drugie bywa często pominięte, skład biblioteki jednak i treść książki pozostają te same" [8]). Słowa te świadczą o całkowitym i zasadniczym niezrozumieniu jedności tego co szczegółowe i tego co ogólne w odniesieniu do muzyki jako do części ludzkiej kultury duchowej jako całości. Jest rzeczą bardzo istotną, że klasyczna muzyka rosyjska wbrew mniemaniu Laroche'a rozwijała się na drodze programowości. „Wiadomo — mówił A. A. Żdanow — że klasyczna muzyka rosyjska była z reguły programowa" [9]). Programowość nie była dla klasyków rosyjskich tylko jedną z form myślenia muzycznego, lecz jego główną, zasadniczą formą. Programowość była dla nich kluczem zarówno do odtwórczej, jak i do twórczej strony muzyki. Przez programowość utwierdzała się muzyka mocniej i wyraźniej w świecie rzeczy i zjawisk oraz szukała odpowiedników pomiędzy przejawami muzycznymi a przejawami życia. Ale przez programowość muzyka znajdowała również drogę do oddziaływania na słuchaczy, do kształtowania i wychowania ich świadomości. Dlatego też Stasow, Musorgski, Cui, Bałakirew, mówili nieraz o programowości jako o istotnej, organicznej właściwości instrumentalnej muzyki rosyjskiej. Nie można pominąć tu również charakterystycznych słów Czajkowskie-

---

8) G. A. Laroche: Zbiór krytycznych artykułów muzycznych, t. I, 1913, str. 361.

9) Narada pracowników muzyki radzieckiej w KC WKP(b), str. 140.

go w jego liście do N. F. Mecka (grudzień 1878 r.): „Czym jest muzyka programowa? Ponieważ nie uznajemy muzyki, która byłaby tylko bezcelową grą dźwięków, to z naszego szeroko pojętego punktu widzenia każda muzyka jest programowa“.[10]). Muzyka dekadencka zwulgaryzowała zasadę programowości. Dekadenci zastąpili muzykę programową muzyką umyślnie pozbawioną treści, unikającą jakiejkolwiek konkretyzacji. Zwulgaryzowanie szło po linii kultu płaskiego naturalizmu. Sztuka socjalistyczna powinna podnieść poziom muzyki programowej na stopień nowy, ponieważ, po pierwsze, pojęcie programowego rodzaju muzyki uwalnia się obecnie po raz pierwszy od przypisywania mu „niepełnowartościowości“, po wtóre, powstają niespotykane dotychczas możliwości analizy obrazów muzycznych i wniknięcia w ich istotę. Muzyka programowa — to potężny czynnik, przyczyniający się do konkretyzacji twórczych pomysłów muzycznych. Toteż tym bardziej powinna estetyka muzyczna zdać sobie sprawę z procesu uogólniania samych skojarzeń muzycznych.

W jaki sposób przebiega proces uogólnienia w muzyce, chociażby w najbardziej zasadniczych, głównych zarysach? Jednym z „najsilniejszych“ argumentów idealizmu na rzecz „abstrakcyjności“ i „nieokreśloności“ sztuki muzycznej był zazwyczaj argument następujący. Otóż — powiadali i powiadają idealiści — na obrazie wszystko jest jasne i zrozumiałe: przedstawione jest to a to, treść taka, osoby działające takie. Spróbujcie zaś zrozumieć, co przedstawia symfonia lub sonata? Każdy ujmie to po swojemu. Z tego wynika — wnioskują idealiści — że treść muzyki nie jest związana ze światem obiektywnej rzeczywistości, jest ona zupełnie oderwana, nieokreślona i „wieloznaczna“. Dowody idealistów są niewystarczające. Po pierwsze, te same dzieła malarskie nie są wcale na tyle „oczywiste“, jak twierdzą w zapale dyskusyjnym zwolennicy „niepoznawalności“ muzyki. Najbardziej wyraziste ze względu na treść i wykonanie — dzieła malarskie były i będą przedmiotem różnych interpretacji, ich poznanie estetyczne jest procesem skomplikowanym, zawierającym przeciwności, a nie po prostu tylko formę. To po pierwsze. Po drugie, dzieła muzyczne przedstawiają się nam rzeczywiście jako bardziej „nieokreślone“ niż dzieła malarskie. Treść ich jest trudniej uchwytna, opis ich treści jest bardziej skomplikowany. Ale sprawa polega właśnie na tym, że ta „nieokreśloność“ nie wynika wcale z mu-

---

[10]) P. I. Czajkowski: Korespondencja z N. F. von Meck, t. I, 1934, str. 531.

zyki jako sztuki jak gdyby oderwanej od rzeczywistości. Dzieła sztuki nie są bardziej „nieokreślone" niż dźwięki rzeczywistości, służące im za podstawę specyficznie zmysłową.

Nie ma tu miejsca na szczegółowe wyjaśnienia, dlatego ograniczymy się do tego co najkonieczniejsze. Wiadomo ogólnie, że oko daje nam dla poznania świata daleko więcej niż ucho. Wrażenia wzrokowe są nieporównanie bardziej uniwersalne, jednolite, wszechstronne, niż wrażenia słuchowe. Każdy może to sprawdzić na sobie, wyłączając na pewien czas słuch lub wzrok. Właśnie dlatego ślepi tracą pod względem zmysłowego poznania świata daleko więcej niż głusi. Stosunkowa niekompletność zjawisk dźwiękowych rzeczywistości [11]) jest właśnie realną przyczyną pozornej „nieokreśloności" muzyki. Pod pewnymi względami natomiast wrażenia słuchowe są silniejsze i oddziaływują mocniej od wrażeń wzrokowych. W ich uporczywości, w ich wyraźnej emocjonalności ujawnia się ich aktywna natura. Słyszymy przecież tylko to, co samo brzmi, widzimy zaś wiele takich rzeczy, które same nie świecą, tylko są oświetlone [12]). Poza tym dźwięki realne, skojarzenia dźwiękowe, są wbrew mniemaniu krótkowzrocznych estetyków idealistycznych w wysokim stopniu określone. Trafny obraz wyrazistości i konkretności skojarzeń dźwiękowych jako takich znajdujemy w opowiadaniu K. Czapka „Wypadek z dyrygentem". W opowiadaniu tym przedstawiony jest dyrygent, który będąc na występach gościnnych w Liverpoolu, słyszy przypadkowo rozmowę pomiędzy mężczyzną a kobietą. Nie znając języka angielskiego, już na podstawie samej intonacji słów domyśla się słusznie, że zamierzone jest zabójstwo. Opowiadanie Czapka przedstawia wartość również i ze względu na to, że subtelnie podkreśla poznawczą rolę muzyki: muzykalne ucho uczy czujniej słyszeć i poprzez słuch rozumieć życie. Czyż nie na tym polega znaczenie wszelkiej sztuki, że przyczynia się ona do głębszego poznania życia? Poznanie — to stopień konieczny do działania. Należy w końcu stwierdzić, że „nieokreśloność" muzyki, głoszona przez idealistów, zostaje naocznie obalona przez fakty codziennego doświadczenia, polegające na wystarczająco „jednoznacznym" oddziaływaniu muzyki na masy ludzkie. Idealiści, usiłując uzasadnić atrybut

---

11) Widzimy wszystkie lub prawie wszystkie otaczające nas przedmioty, słyszymy zaś tylko niektóre z nich. Wrażenia świetlne są uniwersalne, słuchowe zaś nie.

12) Stąd wypływa jedna z cech różniących muzykę jako sztukę od malarstwa. Wykończony obraz zawiesza się na ścianie i można go oglądać. Muzyka za każdym razem musi być wykonana.

„nieokreśloności“ muzyki i dowieść braku związku jej ze światem realnym, wskazują zazwyczaj na to, że elementy muzyki — melodia, harmonia, tonacje, barwy instrumentów muzycznych, same nuty (do, re, mi, fa, sol, la itd.) — nie mają miejsca w rzeczywistości. Te fałszywe argumenty idealistów są wyrazem niezrozumienia przez nich niesłychanie ważnej właściwości każdej sztuki — uogólnienia ideowego. Łatwo wykazać, że w sztukach plastycznych, podobnie jak i w muzyce, wcale nie zachodzi tożsamość pomiędzy tym co realne, a tym co odtworzone (barwy i płótno w malarstwie, kamień i metale w rzeźbie itd.). Nie przeszkadza to jednak tym sztukom w odtwarzaniu rzeczywistości.

Gdyby dźwięki muzyczne, myślenie muzyczne, były tylko biernymi kopiami dźwięków realnych, to nie powstałaby muzyka jako twór sztuki. Pomiędzy dźwiękiem realnym a dźwiękiem muzycznym przebiega proces artystycznego myślenia — uogólniania. Ponieważ proces ten zaznaczał się słabo w świadomości człowieka pierwotnego, początki muzyki charakteryzował wielki brak skoordynowania bezpośrednio naśladownictw muzycznych — kopii. W dalszym ciągu na przestrzeni wieków stale postępował proces artystycznego uogólniania, przekształcania dźwięku realnego na dźwięk muzyczny, który zachował więź pokrewieństwa z prawzorem dźwiękowym jako jego czynnikiem genetycznym. Równocześnie jednak nabywał cech ogólnych, wyzbywał się tego co przypadkowe i stawał się członem logicznej konstrukcji myślenia muzycznego. W ten sposób powstawał stopniowo i rozwijał się system logiki muzycznej, operujący stosunkowo niewielką ilością stałych pod względem wysokości dźwięków. W ten sposób powstawały harmonie, tonacje, rytm muzyczny, instrumenty muzyczne itd. W ten sposób krystalizowało się przeciwieństwo dialektyczne skojarzeń dźwiękowych, ich logiki i formy muzycznej, które warunkowało całą drogę jej dalszego rozwoju. Strona dźwiękowa muzyki zakorzeniona była w pierwowzorach dźwiękowych rzeczywistości. Dzięki stronie logicznej muzyki, prawzory te doznawały uogólnienia, muzyka wznosiła się na wyżyny wspaniałych idei artystycznych, wychodziła poza granice samego dźwięku.

Melodia była pierwszym zasadniczym osiągnięciem myśli muzycznej na drodze jej do jedności tego co dźwiękowe i tego co logiczne. Melodia jest tym, co nas wzrusza, co przemawia do naszego serca — wzrusza i przemawia dlatego, że skojarzenia dźwiękowe melodii odzwierciadlają skojarzenia dźwiękowe rzeczywistości, a przede wszystkim mowy ludzkiej. W melodii słyszymy nieskończenie różnorodne przejawy radości, smutku, przychylności, prośby, gniewu, rozpaczy.

„Dzieło muzyczne posiada tym wyższą wartość — mówił A. A. Żdanow — im więcej strun duszy ludzkiej odpowie oddźwiękiem“ [13]). Melodia nie jest jednak zwykłą kopią tych przejawów. Uogólnia je logicznie, jest piękna przez harmonię swych form odzwierciedlających harmonijność i pewność myślenia ludzkiego, dzięki któremu powstała. Dlatego nie wolno pominąć wielkich zasług muzyki klasycznej, w szczególności muzyki rosyjskiej, w dziele stworzenia melodycznego myślenia muzycznego. I przeciwnie, nie wolno nie podkreślić tego, że muzyka upadku, muzyka formalistyczna i naturalistyczna doprowadziła do rozkładu melodii, do rozbicia jedności pomiędzy stroną dźwiękową i stroną logiczną w muzyce. Muzyka dekadencka, chlubiąca się „skomplikowaniem“ kakofonicznych konstrukcji, zdezorganizowała logikę muzyczną, odrzucała logiczne uogólnienie muzyczne (głosząc, że jest ono zwietrzałą tradycją i rutyną), sprowadzała dźwięk muzyczny do roli naturalistycznego kopiowania dźwięków realnych lub do roli naturalnego materiału formalistycznych koncepcji. Tym samym zniweczona została muzyka jako sztuka. Spoglądając na przeżytki i recydywy muzycznej dekadencji w muzyce radzieckiej, widzimy, że znalazły one najbardziej plastyczny wyraz w lekceważącym stosunku kompozytorów do melodii, do tematu muzycznego.

Na przestrzeni wielu lat tylko w pieśni radzieckiej (i łączących się z nią rodzajach muzyki masowej) przywiązywano wagę do wypracowania logicznej harmonijności, wykończenia i plastyczności melodii. Zresztą inaczej być nie mogło. Bez tego pieśni te nie byłyby śpiewane przez masy! W muzyce symfonicznej i kameralnej zanikła natomiast kultura tematu, upadły wymagania w kierunku wyrazistości jego rysunku. Stało to w rażącej sprzeczności z praktyką twórczą klasyków (chociażby Beethovena i Czajkowskiego), którzy swoje tematy cyzelowali z największą starannością. Znaczne podwyższenie wymagań w stosunku do tematu muzycznego, do melodii jako jądra wszelkiej kompozycji muzycznej, jest jednym z najważniejszych zadań muzyki radzieckiej.

Właściwie problem melodii [14]), jako jedności strony dźwiękowej i strony logicznej w muzyce, wiąże się ściśle z ogólnym problemem estetycznym jedności tego co piękne i charakterystyczne. Problem ten był stale aktualny w sztuce i tylko całościowe jego rozstrzyg-

---

13) Narada pracowników muzyki radzieckiej w KC WKP(b), str. 144.

14) Mówię tu o melodii, ponieważ jest ona najbardziej eksponowanym elementem muzycznym. Na przykładach harmonii, rytmu, instrumentacji można by uzasadnić te same twierdzenia.

nięcie prowadziło do prawdziwych wyżyn artystycznych. Uwaga jednostronnie skierowana na to co piękne, rodziła „pięknośc", ckliwość — estetyzujący formalizm. Jednostronna uwaga, skierowana na to co charakterystyczne, prowadziła do ordynarności, prymitywizmu i nieartystycznego naturalizmu w sztuce.

Jasne, że rosyjska myśl muzyczna (twórcza i estetyczna) nie mogła pominąć jednego z najważniejszych dylematów wszelkiej sztuki, nie mogła zadowolić się formalną pięknością lub jej przeciwieństwem — naturalistyczną brzydotą. Ona właśnie dała naprawdę zasadnicze rozwiązanie danego problemu. Formuła Czernyszewskiego „piękno — to życie" pobudzała do głębokiego uświadomienia sobie żywego przeciwieństwa pomiędzy tym co piękne a tym co charakterystyczne. Warto i pod tym kątem widzenia zwrócić uwagę na drogę twórczą Musorgskiego. Musorgski dążył ku „nowym brzegom" realizmu i namiętnie zwalczał oderwany ideał piękna w sztuce. „Artystyczne przedstawienie samego piękna w jego znaczeniu materialnym — to niedorzeczna dziecinada, dziecinny wiek sztuki" — pisał Musorgski w roku 1872 [15]). Lub w tym samym roku z okazji rozmów z P. I. Czajkowskim: „...W ciągu tych wszystkich dni miałem sposobność spotykania się z wielbicielami absolutnego piękna muzycznego i doznawania dziwnego uczucia pustki w rozmowie z nimi" [16]). Musorgski szukał przede wszystkim tego co prawdziwe i charakterystyczne, nawet gdyby nie było piękne. I w rezultacie całego swego doświadczenia twórczego (występuje to szczególnie jasno w „Chowańszczyźnie") doszedł Musorgski do zamanifestowania głębi przekonania wzniosłego piękna w organicznej jedności z tym co charakterystyczne i prawdziwe.

Jaki był rezultat ostateczny twórczej drogi Czajkowskiego? Im dalej, tym głębsza stawała się jego twórczość w ujmowaniu tego, co prawdziwe i charakterystyczne w życiu duchowym człowieka, aż do nadzwyczajnej VI Symfonii włącznie. Musorgski poprzez prawdę dochodził do piękna, Czajkowski poprzez piękno dochodził do prawdy. Obie drogi charakteryzują jasno wielkie zalety klasycznej rosyjskiej kultury muzycznej, która unikała jednostronnych i mechanicznych rozstrzygnięć.

Zupełnie inny obraz przedstawia sztuka dekadencka. Odrzuciła ona problem jedności tego co piękne i charakterystyczne. Idealizm i formalizm stały się podstawą tej sztuki. Główne zagadnienie filo-

---

[15]) M. P. Musorgski: Listy i dokumenty, str. 233.

[16]) Tamże str. 235.

zofii i estetyki, zagadnienie stosunku świadomości do bytu, zostaje rozstrzygnięte w sztuce dekadenckiej w sensie prymatu świadomości nad bytem. Tym samym usunięty jest również problem tego, co charakterystyczne i piękne. Pozostaje względność subiektywnej dowolności. Jeśli skojarzenia muzyczne i logika muzyczna są odzwierciedleniem skojarzeń i praw rozwoju rzeczywistości, to czy może być mowa o ich prawdziwości, charakterystyczności, o ich pięknie? Oczywiście, że nie.

Wiadomo, że dawno już (np. przez machistę Petzolda [17]) czynione były usiłowania w kierunku uzasadnienia „filozoficznego" podobnej neutralności i dowolności oceny estetycznej, nie odróżniającej piękna od brzydoty. Rozłam norm estetycznych, dotyczących tego co piękne i tego co charakterystyczne, odbył się we wszystkich dziedzinach i gałęziach sztuki dekadenckiej. Coś zupełnie analogicznego mamy w dziedzinie muzyki dekadenckiej. Niesłychanie skomplikowana i względna myśl tej muzyki zdąża czasem subiektywnie do prawdziwości i piękna wyrazu. Jednak kakofonia dekadencka nie może osiągnąć ani jednego ani drugiego. Schyłkowa muzyka odzwierciedla życie w sposób niewystarczający, zubożający, przedstawia je w jego cechach nieistotnych. Zastępuje ona to co charakterystyczne, prawdziwe i typowe tym, co jest naturalistyczne i przypadkowe, piękno zaś zastępuje potwornością. Dążąc do stworzenia wzorów piękna, stwarza jedynie wymęczone, sztuczne schematy. Dążąc do przedstawienia olbrzymich przeciwieństw życiowych, przedstawia jedynie zgiełk życiowy i pustkę natarczywych, denerwujących hałasów. Dzieje się to przez zatracenie twórczej zdolności zarówno do analizy jak i do syntezy, przez zatracenie umiejętności wsłuchiwania się w życie, słyszenia w nim tego co najistotniejsze i uogólnienia logicznego tego, co najbardziej właściwe.

Tymczasem twórczość muzyczna i estetyczna epoki socjalistycznej są w stanie i powinny podnieść na nową wyżynę estetyczną kategorię tego co piękne i tego co prawdziwe. Dialektyczno-materialistyczny pogląd na świat stwarza podstawy dla maksymalnie wiernej analizy artystycznej rzeczywistości. Przewidywania naukowe komunizmu dają grunt do wysokich ideałów piękna. Powinniśmy pamiętać, że walcząc o uszlachetnionego, harmonijnego człowieka, musimy walczyć również o jego uszlachetnioną, harmonijną sztukę. Muzyka radziecka powinna być lepiej ukształtowana, bardziej harmonijna,

[17]) B. Meiloch: Lenin i zagadnienia sztuki w okresie reakcji. — „Zwiezda" 1937, nr 1, str. 145—147, oraz: Lenin i problemy literatury rosyjskiej. — Państw. Wyd. Lit. 1947, str. 198—207.

bardziej potężna i pod względem logicznym jednolita, bardziej słoneczna i pełna życia niż muzyka przeszłości. Powinna ona zerwać ostatecznie ze spazmatyczno-neurastenicznym ujęciem świata, tak charakterystycznym dla schyłkowej sztuki zachodnio-europejskiej i dla jej naśladowców u nas.

Obok dylematu, dotyczącego tego co piękne i charakterystyczne, należy wspomnieć jeszcze o dylemacie odnoszącym się do tego co piękne i moralne, o dylemacie estetyki i etyki. Przodująca, postępowa sztuka przeszłości nigdy nie oddzielała tego co estetyczne od tego co etyczne. Piękno ujmowano jako wartość moralną, dobroczynną dla ludzkości. Klasyczna estetyka rosyjska wytrwale i konsekwentnie wyznawała ten pogląd na sztukę, widziała w niej narzędzie moralnego wychowania człowieka przez zbliżenie go do piękna. W sztuce dekadenckiej nastąpiło rozbicie tej jedności, rozbicie jednolitego poglądu na sztukę jako wyraz dobra w pięknie i piękna w dobru. Estetyka oper Rimski-Korsakowa we wczesnym i środkowym okresie jego twórczości miała stale za punkt wyjścia jedność humanistyczną piękna i moralności. Wspaniałym tego dowodem był urok obrazów kobiecych Olgi, Pannoczki, Snieguroczki, Wołchowej. Czyż nie jest rzeczą znamienną, że zetknięcie się późniejszego Rimski-Korsakowa ze sztuką dekadencką doprowadziło go w „Kościeju Nieśmiertelnym", a zwłaszcza w „Złotym koguciku" do rozbicia jedności tego co piękne i dobre, do pojawienia się pięknych, urzekających „kwiatów zła" w osobach Kościejównej i Szemachańskiej Carycy! Sprawa nie polegała jednak tylko na wahaniach lub na ewolucji poszczególnych twórców. W łonie sztuki muzycznej jako całości (podobnie jak w łonie innych sztuk) nastąpił rozłam, który znalazł swój dobitny wyraz w antagonizmie „niższego" i „wyższego" odłamu sztuki. Kryzys społeczeństwa burżuazyjnego uniemożliwił połączenie pojęć piękna i moralności. Gniewne negowanie piękna jako zasady sztuki w pracy Lwa Tołstoja „Co to jest sztuka" (1898) było jednym z charakterystycznych, aczkolwiek żywiołowo niekonsekwentnych protestów demokratycznych dołów przeciwko „pięknemu życiu" klas panujących. Z biegiem rozwoju społeczeństwa burżuazyjnego odrzucano piękno w zamian za to co występne, rozwiązłe, niskie.

Sztuka socjalistyczna, estetyka socjalistyczna są powołane nie tylko do przywrócenia w sztuce jedności piękna i moralności, ale i do rozwinięcia jej na nowych podstawach. Socjalistyczny pogląd na świat usuwa wszystkie przeszkody na drodze do tej jedności. Zasada komunizmu — od każdego wedle zdolności, każdemu wedle

potrzeb — oto prawdziwe założenie nierozerwalnego związku pomiędzy tym co estetyczne i tym co etyczne. Dlatego nasza muzyka powinna być również piękna, powinna przynosić ze sobą ideały piękna i harmonijności. Potworność i brzydota tracą w muzyce socjalistycznej nawet ten ograniczony sens, który posiada jako „krzyk rozpaczy" w warunkach schyłkowego, burżuazyjnego społeczeństwa. Podobna potworność staje się w ustroju socjalistycznym czymś niemoralnym, ponieważ wychowuje nie ład i harmonijność, tylko chorobliwą chwiejność psychiki, nie budzi wiary, lecz skłania do niewiary w życie. „Może się dziwicie — powiedział A. A. Żdanow na naradzie pracowników muzyki radzieckiej — że KC WKP(b) żąda od muzyki piękna i wdzięku... Tak, nie pomyliliśmy się, oświadczamy, że zależy nam na pięknej, wdzięcznej muzyce, na muzyce zdolnej zadowolić potrzeby estetyczne i upodobania artystyczne ludzi radzieckich" [18].

W końcu nie można nie zwrócić uwagi na to nowe znaczenie, które przyjmuje w warunkach sztuki socjalistycznej pojęcie tego co narodowe. Charakter narodowy był zawsze jedną z najsilniejszych stron sztuki rosyjskiej, w szczególności muzyki rosyjskiej. Zadokumentowany przez Glinkę, przenika on twórczość Dargomyżskiego, Musorgskiego, Borodina, Rimski-Korsakowa, Bałakirewa, Czajkowskiego i ich kontynuatorów. Działacze „Moguczej Kuczki" zawsze traktowali lud jako źródło natchnień twórczych, jako niewyczerpaną skarbnicę sił przyszłej kultury muzycznej. Jednak nawet w najlepszych czasach starej rosyjskiej demokratycznej kultury muzycznej można było stwierdzić barierę pomiędzy twórcą a masami. Istnienie tej bariery było podtrzymywane przez cały ustrój ówczesnego społeczeństwa. Rosyjska demokratyczna kultura muzyczna przeszłości nie odrywała jednak w żadnym wypadku muzyki uprawianej zawodowo od muzyki ludowej. Przeciwnie, marzyła głęboko o zniknięciu socjalnej przepaści pomiędzy nimi. Ludowości, zgodnie z nakazami Bielińskiego, nie mieszano z prostactwem. Była ona pomyślana nie jako przypadkowe naśladownictwo poszczególnych stron życia narodu, ale jako uogólnienie wyższych dążeń i pomysłów ludu. Pojęcie ludowości wiązało się z poziomem wyższych stopni kultury narodowej.

Estetyka schyłkowa zniweczyła stare demokratyczne rozumienie stylu narodowego w sztuce. Oderwała ona twórcę-artystę od mas, postawiła go na piedestale nietzscheańskiego indywidualizmu, ogło-

---

18) Narada pracowników muzyki radzieckiej w KC WKP(b), str. 143.

siła go nadczłowiekiem, nieosiągalnym i niedostępnym dla zwykłych śmiertelników. Przez ludowe zaczęto rozumieć to co prymitywne, wulgarne, stworzone dla potrzeb szarej masy obywateli. Mianem zawodowego zaś określano tylko to, co jest dostępne dla nielicznych wybranych. Musorgski i Czajkowski marzyli o coraz większym rozszerzaniu się kręgu słuchaczy ich muzyki. Natomiast dekadenci w rodzaju Schoenberga głosili maksymalne zwężenie kręgu wielbicieli swojej sztuki.

Sztuka socjalistyczna i socjalistyczna estetyka są powołane nie tylko do przywrócenia, lecz również do rozszerzenia i pogłębienia pojęcia muzyki narodowej zgodnie z naszym ustrojem społecznym. „Radzieccy kompozytorzy mają audytorium, jakiego nie znał żaden kompozytor w przeszłości" — głosi KC WKP(b) w swej uchwale z 10. II. 1948 r. o operze „Wielka przyjaźń" W. Muradelego. Nie należy zapominać, że tylko socjalizm stwarza realne przesłanki dla całkowitego przezwyciężenia rozdziału pomiędzy sztuką masową i sztuką zawodową. Toteż charakter narodowy powinien stać się panującym kryterium dla sztuki. Proces ten otwiera ogromne perspektywy dla sztuki komunizmu. Klasycy marksizmu przewidzieli dziesiątki lat temu upadek bariery pomiędzy twórcą a masami. Nadzwyczajne są w tym względzie myśli Marksa w „Ideologii niemieckiej" o likwidacji w komunizmie podziału pracy artystycznej i ograniczenia zawodowego pracowników sztuki, prowadzącego do wyjątkowej koncentracji talentu indywiduum i stłumienia go w masie [19]).

Nasuwa się chęć przypomnienia proroczych słów Czernyszewskiego, który uświadamiał sobie doskonale historyczną, przemijającą niesprawiedliwość podziału na ludzi utalentowanych i pozbawionych talentu. W „Szkicach o gogolewskim okresie literatury rosyjskiej" pisał Czernyszewski: „Geniusz — to po prostu człowiek, który mówi i działa tak, jak powinien mówić i działać na jego miejscu człowiek o zdrowym rozsądku. Geniusz — to rozum, który się rozwinął w sposób zupełnie zdrowy jako najwyższe piękno — to forma, która się w zupełnie zdrowy sposób rozwinęła. Jeśli chcecie wiedzieć, to pięknu i geniuszowi nie należy się dziwić. Raczej należałoby się dziwić, że doskonałą piękność tak rządko spotyka się pomiędzy ludźmi. Przecież do tego trzeba było jedynie, żeby człowiek rozwinął się tak, jakby należało, żeby się zawsze rozwijał" [20]).

19) K. Marks i F. Engels: Ideologia niemiecka. — Państw. Wyd. 1934, str. 380—381.

20) N. G. Czernyszewski: Pełny zbiór pism, t. III. — Państw. Wyd. Lit. 1947, str. 139.

Swobodny rozwój najbardziej różnorodnych uzdolnień artystycznych w masach — to gwarancja prawdziwej niepodzielnej sztuki narodowej przyszłości, sztuki, która zerwała z jednostronnością i samotnością geniuszu, która zniweczyła ostatecznie barierę pomiędzy samodzielną twórczością mas a twórczością zawodową. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że estetyka radziecka, w szczególności zaś estetyka muzyczna, nie może pozostać poza tym procesem demokratyzacji artystycznego profesjonalizmu. Będzie się ona musiała w nim wypowiedzieć, zerwać te więzy kastowości, które skuwają jeszcze niekiedy poszczególne ogniwa naszego życia artystycznego.

Na zakończenie pragnę jeszcze poruszyć te zadania estetyki, które powstały w naszych warunkach w związku z zasadniczo nowym stosunkiem do pracy. Praca, wedle słów Tow. Stalina, przemienia się w socjalizmie „z haniebnego, ciężkiego brzemienia, za jakie uchodziła dotychczas, w sprawę honoru, w sprawę sławy, w sprawę dzielności i bohaterstwa" [21]). Dzięki temu występuje szczególnie wyraźnie organiczny związek pomiędzy pracą a poznaniem. W sztuce przeszłości obserwujemy często oderwanie się przejawów pracy od przejawów czystej kontemplacji świata. Jest to problem historii muzyki, wymagający dokładnego zbadania. Jest rzeczą wysoce znamienną, że muzyka dekadencka przeprowadziła ostateczny rozdział pomiędzy poznaniem a prawdą, przedstawiając pierwsze jako bierną kontemplację rozumu, drugie zaś jako wrogą człowiekowi dziedzinę hałaśliwego chaosu. Stąd właśnie pochodzą kontrasty najbardziej abstrakcyjnych kontemplacji i ogłuszające hałasy w najnowszej muzyce formalistycznej. W muzyce socjalistycznej natomiast powinny rozwijać się i krzepnąć żywe przejawy twórczej ludzkiej pracy, odzwierciedlające nie tylko procesy, ale również uczucia, nastroje, obrazy jej bohaterów. Ten rozwój odbywa się i będzie się odbywał kosztem walki przejawów pracy z pozornie podobnymi, lecz zasadniczo różnymi, bezdusznymi i oderwanymi oddźwiękami maszyn (w ostatnich latach były to oddźwięki niszczycielskich maszyn wojennych). Walka uduchowionych i twórczych przejawów pracy z martwymi oddźwiękami maszyn — oto żywy konflikt przejawów muzycznych współczesności, konflikt (oczywiście po stronie pierwszych — przejawów pracy), w którym powinna wziąć najbardziej aktywny udział nasza estetyka muzyczna. Powinniśmy walczyć o całkowite zachowanie i dalszy rozwój tego wszystkiego, co jest istotnie ludzkie, duchowe, nie dopuszcza-

[21]) J. Stalin: Zagadnienia leninizmu, wyd. 10, 1935, str. 393.

jąc do jakiegokolwiek stłumienia go przez automatyzm. Powinniśmy odrzucić maszynę jako obiekt muzycznego „bruityzmu“ (tzn. muzyki hałasu), uznając ją za materialną przesłankę nowego rozkwitu sztuki. Powinniśmy ostrzec naszych kompozytorów przed zgubnym zapałem dla maszynowych hałasów i kierować ich zainteresowania w stronę życiowych, ludzkich przejawów.

* * *

Poruszyłem szereg zagadnień radzieckiej estetyki muzycznej. Zestawienie ich nie jest oczywiście wyczerpujące, oświetlenie zaś z konieczności najkrótsze i zwięzłe. Pobieżny jednak przegląd najważniejszych problemów estetyczno-muzycznych naocznie wykazuje, że najcięższe błędy ideologiczne muzyki radzieckiej i radzieckiej estetyki muzycznej, wyszczególnione w uchwale KC WKP(b) z 10. II. 1948 r., były rezultatem uporczywej orientacji formalistycznego kierunku naszej muzyki ku schyłowym tendencjom estetyki muzycznej. Tendencje te wynikały z rozbicia jedności estetycznych zasad — odtwarzania i wyrażania tego co zmysłowe i tego co logiczne, tego co prawdziwe i tego co piękne, tego co szczegółowe i tego co ogólne, tego co piękne i tego co moralne, tego co ludowe i tego co zawodowe. Kierunek formalistyczny uporczywie podstawiał na miejsce materializmu — idealizm, na miejsce dialektyki — metafizykę. Zamiast tego, żeby rozwijać na nowej podstawie socjalistycznej najlepsze wskazania dawnej estetyki, kierunek formalistyczny odrzucał je, tłumił i postępował po linii pochyłej estetyki dekadenckiej. Stąd wielka powaga i wielka trudność zadań stojących przed radziecką estetyką muzyczną, która ma przede wszystkim obowiązek stworzenia i opracowania teorii odbicia rzeczywistości w muzyce na podstawie leninowskiej dialektyczno-materialistycznej teorii odbicia. Stworzenie takiej teorii odbicia uwolni po raz pierwszy estetykę muzyczną od przeżytków zarówno metafizycznego materializmu (z jego zatracaniem podmiotu w przedmiocie i muzyki w świecie rzeczy) jak i idealizmu (z jego roztapianiem przedmiotu w podmiocie i rzeczywistości w sztuce). Tym samym powstanie trwała podstawa dla rozstrzygnięcia wszystkich innych głównych i drugorzędnych zagadnień estetyki muzycznej. Wówczas nieuchronnie i ostatecznie wyjaśni się, że estetyka muzyki wcale nie przedstawia się jako izolowana i niezrozumiała dziedzina, jak ją na przestrzeni dziesięcioleci i stuleci starali się przedstawić idealiści. Okaże sie, że muzyka nie jest jakąś odrębną sztuką, zdolną, podobnie jak średniowieczne

kryjówki, do ukrywania w sobie odrzuconego przez społeczeństwo idealizmu, tylko jedną z dziedzin artystycznej działalności ludzkiej, ściśle podporządkowanej ogólnym prawom rządzącym, a więc temu, co jest zmysłowe i logiczne, konkretne i abstrakcyjne. Dążenia naszych czasów do całościowego komunistycznego ujęcia świata, do całościowego ujęcia poznania i działania, sprawiają, że losy estetyki muzycznej nie mogą być uważane za przywilej i nie mogą być udziałem samych tylko muzyków specjalistów. Losy te leżą w rękach całego naszego narodu, w rękach tych wszystkich, którym bliska i droga jest wielka, wzruszająca sztuka Glinki i Czajkowskiego.

PROF. DR STEFAN SZUMAN (Kraków)

WYOBRAŻENIA TANECZNE SUGEROWANE PRZEZ WALCE CHOPINA*

I

Do utworów „tanecznych" Chopina zaliczamy jego „tańce", napisane dla słuchaczy a nie dla osób chcących tańczyć do muzyki, a więc jego mazurki, polonezy, walce, itp. „Wyobrażeniami tanecznymi" nazywam wyobrażenia kinestetyczne oraz optyczne, budzące się w czasie słuchania tańców Chopina, a stwarzające w swym zespole niekiedy coś w rodzaju wizji tańca, którego się słucha. Wizja taka może — choć nie musi — zjawić się w wyobraźni słuchacza i może się realizować w różnych stopniach wyrazistości.

Swoje tańce pisał Chopin do słuchania a nie do tańczenia, chociaż — jak wiadomo — grywał niekiedy także do tańca. Prawdopodobnie Chopin grywał przy tej sposobności również własne ad hoc improwizowane tańce. Wśród pierwszych drukowanych (i nie drukowanych) utworów chłopięcych i młodzieńczych przeważają tańce. Do tańca grywał Chopin niewątpliwie, gdy jeszcze był chłopcem w domu rodziców i u znajomych.

---

* Pierwotnie — w ramach niniejszej rozprawy — zamierzałem opracować także Mazurki Chopina. Analizy Walców zajęły jednak tak dużo miejsca, że analogiczną pracę nad tańcami polskimi Chopina muszę odłożyć na później.

W czasie przygotowania mojej pracy do druku korzystałem z cennych rad i uwag oraz niezbędnej dla mnie pomocy p. dr Stefanii Łobaczewskiej (w zakresie muzykologicznym) oraz p. Danuty Kwapiszewskiej (w zakresie choreograficznym). Za życzliwą pomoc dziękuję im na tym miejscu.

Poza tym p. Antoniemu Żulińskiemu jestem wdzięczny za czas, poświęcony łaskawie na przegrywanie utworów Chopina dla mnie i za rozmowy przeprowadzone na ich temat.

Publiczność warszawska początkowo nie bardzo się orientowała, czy Chopin pisze swoje „tańce“ do słuchania tylko, czy także do tańczenia. Dowiadujemy się o tym z listu siostry Chopina, Izabeli Barcińskiej, do brata. Nawiązuje ona do faktu, że jeden z jego Mazurków grano u Zamoyskich na balu przez cały wieczór: „Cóż ty na to, że Cię tak profanują, bo to właściwie więcej do słuchania jest mazurka. Ludwika grała go do tańca u Lebrunów. Mój drogi, powiedz i napisz, czyś Ty go w duchu do tańca napisał? Może my Ciebie źle zrozumiały?“ [1]

Pierwsze Mazurki Chopina miały raczej charakter utworów pisanych do tańca. „Pierwszy Mazurek G-dur ma zakrój odpowiadający w zupełności ówczesnym tuzinkowym przykładom warszawskim, przeznaczonym bezpośrednio do tańca“, pisze prof. Jachimecki [2].

„Z czasem znikają wątpliwości: Mazurki Chopina zatracają swój czysto taneczny charakter i stają się formą poetyczną“ (Opieński: l. c.) czy „fantazjami tanecznymi“ (Leichtentritt — o Walcach Chopina [3]), czy „poematami muzycznymi“ („Tondichtung“ — Leichtentritt), „echte Tanzdichtungen“ (Niecks — o walcach, II str. 271).

„Można je traktować jako muzykę taneczną jedynie w tym sensie jak suity Couperina, Rameau'a, Bacha w stosunku do tańców ich czasów“ [4].

Tańce Chopina są utworami muzycznymi, przeznaczonymi do słuchania. Źródłem, z którego Chopin czerpał zarówno formę jak treść swoich tańców polskich (mazurki, oberki, kujawiaki, polonezy) i niepolskich (walce, etc.), był taniec konkretny i praktycznie realizowany, tj. taniec równocześnie grany i tańczony, grany przez wiejskich lub miejskich grajków a tańczony przez tancerzy, wyżywających się w tańcu. Chopin już jako dziecko równocześnie widział i słyszał na wsi — na weselu czy dożynkach — jak tańczą mazurka, oberka, czy kujawiaka oraz równocześnie *widział i słyszał* [5], jak tańczyli po dworach i w Warszawie walca, mazurka i poloneza. We wrażliwej

1) H. Opieński: Chopin, str. 138.

2) Z. Jachimecki: Chopin, 1949, str. 158.

3) H. Leichtentritt: Analyse von Chopins Klavierwerken, t. I. 1920, str. 61.

4) H. Leichtentritt: l. c. str. 61.

5) Taniec nie tylko słyszany i tańczony, ale poza tym oglądany (taniec widowisko, taniec sceniczny) jest podobny do filmu posiadającego odpowiednią tzw. ilustrację muzyczną.

Motywy takiej muzyki — jak to podkreśla dr Zofia Lissa w swej cennej pracy pt. „Muzyka i film“ (1947) — „podkreślają specyficzny charakter ruchów... wzrokowo uchwytnych zjawisk“ w filmie (str. 60).

i podatnej słuchowej wyobraźni dziecka zasiały się wówczas, zakiełkowały i rozwijać się poczęły owe charakterystyczne dla jego kraju rytmy, motywy i formy muzyczno-taneczne, a równocześnie w wyobraźni wzrokowej zakorzeniła się nieodłączna od tych tańców wizja charakterystycznych ruchów i gestów osób tańczących. Rozmaite swojskie obrazy tańca nakładały się na brzmieniową strukturę danego tańca i zrastały z nią w nierozerwalną całość.

Źródłem imaginacji twórczej Chopina, jeżeli chodzi o tańce, była więc nie tylko zasłyszana muzyka taneczna; był nim niemniej taniec tańczony, taniec oglądany.

W źródłach biograficznych znajdujemy pewne dane świadczące o tym, że Chopin tańczył[6]. Do dwóch powyżej wymienionych momentów przeżywania tańca dołącza się zatem u Chopina jeszcze trzeci, a mianowicie *kinetyczny* i *kinestetyczny*. Pełne przeżycie tańca odbywa się bowiem równocześnie na trzech płaszczyznach realizacji i doznawania tańca: a) na ruchowej (rytmiczne ruchy taneczne i związane z nimi wrażenia kinestetyczne), b) na słuchowej (rytm muzyki tanecznej oraz jej struktura melodyczna i harmoniczna), c) na wzrokowej (obrazy ludzi tańczących, ich posuwanie się, wirowanie w tańcu, etc.). Tańce Chopina — jako utwory artystyczne przeznaczone tylko do słuchania — mają zatem swój początek w pewnych przejawach kulturalnego życia zbiorowego, w których taniec jest jeszcze w pełni tańczeniem do muzyki, a poza tym tańczeniem oglądanym przez widzów.

Należy zdać sobie sprawę z faktu, że taniec przeznaczony „tylko do słuchania“ jest właściwie czymś bardzo sztucznym, bo do muzyki tanecznej należy poniekąd to, że chce się i że można do niej tańczyć. Można co prawda zająć stanowisko, że „tańce“, przeznaczone tylko do słuchania, zapożyczają od tańców do tańczenia tylko samą formę (czyli charakterystyczny rytm i charakterystyczną budowę melodii), a poza tym z tańcem w swej istocie już nic nie mają wspólnego. Ten formalistyczny pogląd, zdaniem moim, jest jednak niesłuszny, bo tańce, skomponowane do słuchania, u słuchaczy znających dany taniec z własnego tańczenia i z przyglądania się tańczącym wywołują jakieś impulsy i wyobrażenia taneczne na tle skojarzeń z tańcem „rzeczywistym“, tj. tańczonym przez tancerzy. Gdyby taniec jako utwór muzyczny „do słuchania tylko przeznaczony“ był związany z muzyką

---

[6]) a) Do Fontany (1839): „Przyjdź... wieczorem. Freppa będzie śpiewać, a może poskaczemy. b) Do Fontany (1839): „Mam się lepiej — także czasem sobie pogram, ale jeszcze śpiewać ani tańcować nie mogę“.

„do tańczenia skomponowaną" tylko czysto formalnie a nie treścią przeżycia, wówczas stałby się utworem muzycznym innego rodzaju niż taniec — mimo formalnego podobieństwa. Wrócimy jeszcze do tej sprawy.

Muzyka przeznaczona tylko do słuchania, a poza tym pozbawiona słów, tj. tekstu, jest późnym tworem kultury artystycznej ludzkości. Późno staje się ona sztuką samodzielną. Pierwotnie „dźwięk (muzyczny) jest złączony zawsze ze słowem i tańcem w całość organiczną" [7]. Jeżeli chodzi o przeżycia psychiczne, towarzyszące tej „całości organicznej" dźwięku, słowa i tańca, to „wyrażają się one — równocześnie gestem w formach, dostępnych ujęciu wzrokowemu, oraz słowem i dźwiękiem w formach, dostępnych ujęciu słuchowemu" [8]. Z czasem słowo i dźwięk muzyczny rozchodzą się i poza muzyką wokalną powstaje bezsłowna muzyka do słuchania. Podobnie rozchodzą się też: muzyka do tańca z tańcem i powstają utwory muzyczne o charakterze tańców (względnie serie takich utworów, połączone w muzyczną całość — suity), przeznaczone tylko do słuchania a nie do tańczenia.

Utwory takie, zdaniem moim, zachowują jednak nadal taneczny charakter przeżyciowy a nie tylko formę tańców, od których wzięły swój początek [9]. Jeżeli taniec wyzwala i wyraża coś psychicznego ruchami i gestami rytmicznymi, jakie towarzyszą danej muzyce, jeżeli muzyka do tańca jest tak stworzona, że wyraża coś, co właśnie w ruchach i gestach tanecznych przy jej brzmieniu się wyzwala, to podobne wyzwalanie się i wyrażanie będzie persystowało także wówczas, gdy daną muzykę do tańca tylko usłyszymy, nie tańcząc i nie widząc, jak inni tańczą. Gdy kompozytor tworzy utwór taneczny, przeznaczony do słuchania tylko, wówczas rozwija on i komplikuje formę muzyczną danego tańca, komponując utwór nadający się, ze względu na nową swoją formę i treść, do słuchania. Następuje więc pewne przesunięcie utworu z płaszczyzny pierwotnej na nową płaszczyznę. Niemniej, zdaniem moim, u podstaw kompozycji do słuchania, zwanych tańcami, pozostają nadal *tańce rzeczywiste,* tj. tańczone i kiedyś równocześnie słyszane i widziane, jako reminiscencje własnych przeżyć twórcy, aktualizujących się na nowo w jego wy-

---

7) St. Łobaczewska: Ogólny zarys estetyki muzycznej, 1937, str. 12.

8) St. Łobaczewska: l. c. str. 12.

9) J. Kremlew: Estetyka Chopina — (Ruch Muzyczny 1949, nr 16) — pisze o Mazurkach Chopina: „obrazowość ich często zbudowana jest na wydatnym i jaskrawym oddaniu zwyczajowych scen bądź to przez plastyczne obrazy tańca, bądź też przez wyraziście umuzykalnione intonacje mowy".

obraźni i nastrojach uczuciowych. Sądzę, że taka właśnie jest też geneza Mazurków, Oberków i Kujawiaków, Polonezów i Walców Chopina.

II

Taniec słyszany dynamizuje słuchacza kinetycznie. Mówi się potocznie, że przy słuchaniu muzyki tanecznej „nogi same skaczą", a w każdym razie „chciałyby zatańczyć". Przysłuchując się wykonaniu tańców do słuchania tylko przeznaczonych, np. wykonaniu tańców Chopina, słuchamy zwykle w bezruchu, czysto kontemplatywnie, przetrawiając muzykę przyjmowaną przez słuch tylko — tak się zdaje — w wyobraźni muzycznej.

Muzyka taneczna jednak pobudza nas do ruchu tanecznego nawet wówczas, gdy jest muzyką tylko do słuchania, a nie do tańczenia. Dźwięki muzyczne każdej muzyki oddziaływają nie tylko na nasz słuch i dalej na centralny system nerwowy, ale podrażnienie nerwowe spowodowane nimi w mózgu płynie nerwami dalej do mięśni i wprowadza je w pewien stan — choćby minimalnego, zarodkowego — napięcia [10]). Muzyka w ten sposób działa pobudzająco, stenicznie na cały nasz organizm. Stenizujące podrażnienia w muzyce następują rytmicznie. Dźwięki i rytmy muzyki tanecznej nie zniewalają nas do tańca, nie zmuszają do tańczenia, ale niejako do tego „zachęcają" i ku temu pobudzają. Przy słuchaniu muzyki tanecznej (a także każdej innej muzyki) dochodzi w naszym organizmie do zmian napięcia (prawdopodobnie rytmicznych) w mięśniach całego ciała. Owe zmienne napięcia mogą wyzwolić się jako określone ruchy taneczne. Gdy to nie ma miejsca, to organizm jednak zostaje nastawiony i przygotowany przez muzykę w tym kierunku. Ruch dany nie zostaje wykonany, ale zarysowuje się nastawienie na wykonanie go, jego zalążek, ruch czy gest w zarodku, czyli słowami Ribota: „le mouvement à l'état naissant" [11]).

Napięcia kinetyczne oddziałują wtórnie na centralny system nerwowy jako podniety kinestetyczne. Zespół coraz innych wrażeń kinestetycznych, powstających w trakcie słuchania utworów muzycznych, prowadzi do przeżywania rytmicznie zmiennych napięć i na-

---

10) L. Bourguès et A. Denéréaz: La musique et la vie interieure, str. 1 — 36.

11) Th. Ribot: Le rôle latent des images motrices (Rev. de Philosophie, 1912).

stawień kinetycznych, towarzyszących słuchaniu utworu, szczególnie utworu tanecznego.

Zdaniem Bourguèsa i Denéréaza na tle podniet i wrażeń kinestetycznych oraz cenestetycznych (tzw. wrażenia ustrojowe), powstających w organizmie m. i. w czasie słuchania muzyki (a dynamogenizujących go), przeżywamy muzykę uczuciowo. „Utwór muzyczny jest dla słuchacza serią zdarzeń ruchowych, które świadomość ujmuje z jednej strony jako serię dźwięków, a z drugiej strony jako serię stanów uczuciowych, pozbawionych współczynnika intelektualnego". Te stany uczuciowe, zmieniające się i rozwijające w czasie słuchania utworu — zależnie od tego, co się zmienia i rozwija w utworze dźwiękowym — powstają według Bourguèsa i Denéréaza na tle zmian ustrojowych i odpowiadających im doznań cenestetycznych i kinestetycznych: „na tle uczuciowym cenestezji grają napięcia uczuciowe, odpowiadające kinestezjom" [12]). W rezultacie, według cytowanych autorów, działanie uczuciowe muzyki, czyli rytm uczuć (le rythme émotionel), „polega na docieraniu do świadomości rezultatów (le résumé) nieskończenie licznych reakcji kino-cenestycznych, które jako takie nie dochodzą do świadomości" [13]), a stają się świadome tylko w postaci przeżyć o charakterze uczuciowym.

Według poglądów Bourguèsa i Denéréaza muzyka ma wpływ dynamogeniczny na organizm, wywołując w nim najróżniejsze reakcje organiczne. Autorzy nie przytaczają jednak prawie żadnych dowodów, że tak jest rzeczywiście. Powołują się tylko w sposób dość niesprecyzowany na Baina i Féréa.

Przejrzałem literaturę psychologiczną, aby się przekonać, jakie doświadczenia i eksperymenty wykonano celem ustalenia, jak oddziałuje muzyka na organizm. Najwięcej danych znalazłem w pracy M. Schoena „The Psychology of Music" (1940). Według jego relacji (str. 106) Féré, Tarchonow i Scripture stwierdzili, „że dźwięki muzyczne odosobnione oraz motywy i proste sekwencje dźwięków mają wpływ pobudzający energię mięśniową („an energizing effect upon the muscles"). Według badań Welda „reakcje mięśniowe i odprężenia, towarzyszące przeżyciom uczuciowym (the concomitants of feeling), mają wielki wpływ na odczuwanie muzyki". Washeo zauważył i zarejestrował zmiany tętna i ciśnienia krwi w czasie słuchania muzyki. Schoen cytuje dalej Hyde'a, który twierdzi, że te typy utworów muzycznych, które pobudzają serce (szybkość tętna

---

[12]) L. Bourguès et A. Denéréaz: l. c. str. 22 i 23.

[13]) L. Bourguès et A. Denéréaz: l. c. str. 26.

i zwiększenie ciśnienia krwi) „zwiększają także napięcie mięśni prążkowanych". Według Welda, cytowanego przez Schoena, przy słuchaniu muzyki reakcje motoryczne najbardziej się przyczyniają do przyjemności, jaką muzyka daje. Według tegoż autora „podstawą tej emocjonalnej przyjemności są reakcje motoryczne".

W literaturze psychologicznej nie znalazłem prawie nic na powyższy temat. O związku zachodzącym między kinestezją a zjawiskami uczuciowymi spotkałem się tylko z następującą wzmianką sowieckiego psychologa Rubinsteina („Psychologia", tłum. polskie w rękopisie): „bardzo ważną, może jeszcze nie docenioną rolę odgrywają w procesach uczuciowych zmiany odruchowe w tonusie, w stopniu napięcia różnych organów. Obejmując także tonus muskulatury kośćca, wywołują one w szczególności ruchy wyrazowe". Ruchy wyrazowe grają w tańcu bardzo poważną rolę.

Według Bourguèsa i Denéréaza napięcia kinetyczne w naszym organizmie, wywołane muzyką, nie doprowadzające do wykonania ruchów zostają w świadomości przetworzone na emocje i uczucia, „bo ruchy nie wyładowały energii nerwowej na zewnątrz (les mouvements n'ont pas transformé l'énergie nerveuse en l'exteriorisant), a prąd nerwowy rozprzestrzenił się na wewnątrz organizmu, wywołując emocję" [14]). Idąc za tą myślą autorów, można by przyjąć, że w tańcu tańczonym do muzyki energia kinetyczna, obudzona w organizmie przez muzykę, wyładowuje się w tańcu i wyzwala w ruchach, skokach, biegach i gestach tańca. Gdy — tylko — słuchamy muzyki tanecznej, nie tańcząc w jej takt, stwarzane przez nią rozmaite i wciąż inne napięcia kinetyczne rozprzestrzeniają się i wyładowują niejako na wewnątrz organizmu, stwarzając zmienne w czasie słuchania, a odpowiadające charakterowi i przebiegowi muzyki przeżycia, poruszenia i nastroje uczuciowe. Stąd wniosek, że taniec zagrany dla nas i przez nas wysłuchany, ale nie odtańczony, nie tylko wyraźniej się w swym muzycznym brzmieniu i ukształtowaniu rysuje w świadomości, ale że głębiej, a w każdym razie jakoś inaczej niż przy tańczeniu, jego treść i forma w nas się realizuje. Jeżeli tak jest, to jednak nie dlatego, że utwór działa teraz tylko na nasz słuch i na wyobraźnię muzyczną. Muzyka taneczna dynamizuje i pobudza nas kinetycznie również wtedy, gdy nie tańczymy. W ten sposób działają również utwory artystyczne, napisane w formie tańców i posiadające ich charakter, mimo że są stworzone „tylko do słuchania". Jeżeli muzyka taneczna rzeczywiście pobudza kinetycznie (w takt

---

14) L. Bourguès et A. Denéréaz: l. c. str. 20/21.

i rytm utworu), to *działa na słuchacza podobnie jak na tancerza,* z tą tylko różnicą, że u słuchacza gra napięć i odprężeń mięśniowych jest bardzo delikatna i subtelna. W przeżyciu słuchanego tańca ten ukryty dla oka czynnik kinetyczny (czynnik rytmu dynamogenicznego) spełnia jednak z pewnością bardzo doniosłą rolę.

Rytm dynamogeniczny, rytm napięć i zwiotczeń kinetycznych i powstające przy tej sposobności cenestezje i kinestezje, wszystko to prowadzi do „poruszeń wewnętrznych" słuchacza muzyki, a szczególnie słuchacza muzyki tanecznej. Na tym — szczególnie — tle rodzą się też niewątpliwie owe wciąż powracające przeżycia uczuciowe, owo „napięcie, rozwiązywanie i wyrównywanie się tych napięć, ...oraz przeżycia energetycznego skupienia i zwiotczenia, zaniepokojenia i uspokojenia...", wreszcie globalne przeżycie „poruszenia muzyką", które się coraz inaczej w nas kształtuje, jako że słuchany utwór obiektywnie się zmienia i przeistacza. „Przy słuchaniu muzyki artystycznej słuchamy zwykle w skupionym bezruchu, by tym silniej przeżywać dzianie się muzyczne w utworze i w nas samych" [15]).

Tańce Chopina przeżywamy m. i. w jakiś sposób kinestetycznie, mimo że nie tańczymy. Na tym tle z kolei powstają, kształtują się i rozwijają pewne „wyobrażenia taneczne", towarzyszące słuchaniu muzyki. W następnym rozdziale będę się starał dokładniej scharakteryzować impulsy i wyobrażenia taneczne, spowodowane muzyką do tańca a budzone z uśpienia i aktualizowane w słuchaczu również przez te utwory „taneczne", które są przeznaczone tylko do słuchania.

III

Taniec danego rodzaju i muzyka do danego tańca są to dwa w różnym materiale ukształtowane przebiegi, rozwijające się jednak w ogólnej swojej linii równolegle. Tańczymy w tempie danej muzyki do tańca, a dany taniec gramy w tempie odpowiednim dla jego wytańczenia, charakterystycznym dla danego tańca. Dany taniec gramy i tańczymy, poza tym, w tym samym takcie, tj. na dwa lub na cztery, lub na trzy itp., czyli w takcie parzystym lub nieparzystym. W danym tańcu granym rozmieszczamy też akcenty na ogół tak samo jak

---

15) Z. Lissa i S. Szuman: Jak słuchać muzyki (cytaty z mojej rozprawy w tej książce, str. 33).

w tańcu tańczonym i na odwrót, w tańcu tańczonym akcentujemy te części taktu, które są akcentowane w muzyce.

Pod tymi trzema względami (tempo, metrum i główne akcenty rytmiczne) taniec tańczony przebiega więc prawie zupełnie równolegle do tańca granego, a taniec grany przystosowuje się w zupełności do tanecznego wykonania tańca danego rodzaju.

Inaczej jest z podziałem jednostek czasowych taktu na drobniejsze wartości w tańcu tańczonym i w muzyce tanecznej. Taniec tańczony tańczy się zwykle na dwa, na cztery lub na trzy „pas", czyli kroki taneczne. Taniec jako utwór muzyczny zachowuje również podział na określoną ilość głównych jednostek czasowych — odpowiadających zwykle ilości kroków czyli „pas" w tańcu — ale poza tym, szczególnie w melodii, jednostki te w obrębie taktów rozpadają się na jednostki mniejsze lub łączą w jednostki większe. Akompaniament walca wybija się miarowo: trzy równe ćwiartki walcowego pas, podczas gdy w melodii albo ćwierćnuty rozpadają się na ósemki lub szesnastki, albo też stapiają w półnuty lub półnuty z kropką itp.

W tańcu tańczonym drobne nutki (ósemki czy szesnastki) rzadko kiedy bywają wykonywane osobnymi kroczkami. Dzieje się to niekiedy w tańcach baletowych, stylizowanych itp. Taniec tańczony w porównaniu z muzyką taneczną jest mniej „ruchliwy", mimo że przystosowuje się do jej tempa i rytmu, czyli że jest tak samo „żywy" jak ona. Dzieje się to po prostu dlatego, że fizycznie trudno byłoby wytańczyć wszystkie ósemki i szesnastki występujące w danej melodii tanecznej.

Jeżeli chodzi o półnuty i półnuty z kropką, to w tańcu można niekiedy jednym dłuższym krokiem zastąpić dwa lub trzy kroki przypadające na takt. Walce można więc tańczyć na dwa „pas" zamiast na trzy (ściślej: dwa „pas" zamiast 3+3 „pas").

Większą długość lub zaakcentowanie danej półnuty można w tańcu wyodrębnić dłuższym wykrokiem, jej krótkość drobnym kroczkiem.

Taniec tańczony nie pokrywa się z melodią graną do tańca, gdy chodzi o nuty dłuższe lub krótsze niż jednostki określające główny podział jej parzystego lub nieparzystego taktu na dwa lub cztery, czy też na trzy lub sześć jednostek czasowych. Melodia muzyki do tańca znajduje jednak w tańcu swój oddźwięk i taniec na swój sposób ją wyraża i pod nią podchodzi. Dokonuje się to w sposób bardzo rozmaity i nie dający się sprowadzić do jednoznacznej formuły. Zapoznamy się z niektórymi sposobami przetwarzania melodii na

ruch, na gest i na figury tańca przy analizach tańców Chopina, dokonanych przez nas pod kątem widzenia ich choreograficznego podłoża.

Jeszcze bardziej muzyka do tańca w swym uształtowaniu melodycznym odbiega od tańca tańczonego w wymiarze w górę i w dół się rozpościerającym. Melodia posuwa się nie tylko (w czasie) naprzód, ale rozbudowuje się w górę i w dół. W muzyce odróżniamy dźwięki wysokie i jasne od niskich i głębokich. Melodia małymi lub dużymi interwałami albo się wznosi, albo opada, albo występuje w górę, albo schodzi w dół. Porusza się ona w kilku wymiarach równocześnie, biegnie i rozwija się wciąż naprzód, aż się wyczerpie i zakończy, ale równocześnie wciąż w trakcie tego postępu naprzód wchodzi i schodzi po drabinie skali tonów, sięgając w górę lub w dół, budując w biegu swoje motywy i frazy, zdania i okresy. Muzyka jest architekturą rozkwitającą w czasie i rozbudowującą się w kierunku (jak gdyby) poziomym i równocześnie pionowym, budową złożoną z dźwięków muzycznych, dynamiczną i płynną, a jednak w rezultacie określony kształt otrzymującą i w tym kształcie w świadomości słuchacza się zarysowującą — architekturą muzyczną o kształtach, zakreślonych konturami melodii, lecz podbudowaną od fundamentów konsekwentnie filarami akordów oraz pomostami powiązań funkcyjnych.

Słuchacz muzyki przeżywa melodię, jak gdyby się wznosiła i opadała, rysuje niejako w wyobraźni jej charakterystyczny kontur, widzi niejako kształt, w który się rozwinęła i który sobą zbudowała. Przy słuchaniu muzyki dochodzi m. i. do odtwórczego ukształtowania struktury utworu w wyobraźni muzycznej słuchacza. Na obraz czysto dźwiękowy słyszanego utworu nakłada się niejako obraz elementów o układzie jak gdyby przestrzennym. Utwór rozwija się nie tylko w czasie jako następstwo dźwięków muzycznych, ale jak gdyby w kilkuwymiarowej przestrzeni architektonicznie się rozbudowuje. Dźwięki słyszanego utworu łączą się w kształty, synoptycznemu oglądowi dostępne: „Schaubild" w przeciwieństwie do „Hörbild" (A. Schering) [16].

Możliwości tancerza rysowania swoim tańcem przebiegu melodii wzwyż i w dół są bardzo ograniczone. Posuwa się on w tańcu po ziemi, po posadzce sali, gdy tańczy, biegnie, wiruje, krąży, ale unosi się wzwyż tylko na palcach lub podskokiem, a obniża się tylko na

16) A. Schering: Das Symbol in der Musik (1941) — patrz rozdział pt. Die Erkenntnis des Tonwerks.

tyle, ile zgięcie kolan i przysiady w tańcu na to pozwalają. Jeżeli melodia „...jest czynnikiem zróżnicowania formy (muzyki)... przez stworzenie — analogicznej do form gestu — arabeski muzycznej“ [17]), to tancerz napotyka na duże trudności odtwarzania tej arabeski krokiem i gestem tanecznym. Te trudności nie są jednak nieprzezwyciężalne. Dobry tancerz tańczy nie tylko do taktu muzyki i do jej stale się powtarzających rytmów, ale tańczy również do jej rytmów zmiennych i do konturów melodii. Jeżeli tego nie umie, to tańczy bezdusznie jak automat. Byłoby zatem rzeczą istotną zbadać, w jaki sposób w tańcu przetwarza się subtelny rysunek melodii tanecznej na ruch i gest taneczny.

Należałoby również zbadać kwestię odwrotną, czy takim ruchom czy gestom tanecznym, jak np. długie i krótkie, drepczące lub posuwiste kroki, miarowe i spokojne lub szybkie i zawrotne obracanie się, podskoki, zakołysania i kołysania się w tańcu, skłony i ukłony, przysiady i piruety itp. — mogą w muzyce do tańca odpowiadać pewne sposoby ukształtowania rytmiki, akcentów i melodii tanecznej.

W melodii tańców rozróżniamy, w końcu, motywy, frazy, zdania i okresy. Z. Kwaśnicowa [18]) wyróżnia w tańcu analogicznie: podstawowe elementy ruchu, kroki taneczne, tematy taneczne i układy taneczne. Wyróżnione przez nią elementy oraz mniejsze i większe człony struktury tańców nie mają być odpowiednikami członów struktury utworów muzycznych, lecz są podziałem istotnym tylko w odniesieniu do tańca tańczonego.

Jednak zdaniem moim należałoby zbadać, w jakiej mierze można kroki i tematy taneczne tańca tańczonego przyporządkować pewnym motywom i tematom utworów muzycznych przeznaczonych do tańca, a pewne taneczne układy (figury tańca) pewnym podziałom danego utworu muzycznego do tańca według budowy jego melodii (forma pieśni) i podziału jej na kilka głównych części według znanych schematów A B A, A B C B A itp.

Przyporządkowanie szczegółowe pod tym względem muzyki do tańca a tańca do muzyki, zdaniem moim, nie da się przeprowadzić w sposób ścisły, ale też nie jest dowolne. Do różnych motywów i tematów muzyki można tańczyć różnie, ale jednak w duchu i w charakterze danego motywu muzycznego trzeba zespół kroków, ruchów i gestów tanecznych w całości tematu tanecznego ukształ-

---

17) St. Łobaczewska: l. c. str. 153.

18) Z. Kwaśnicowa: Zbiór pląsów, 1947 i 1948, tom I i II (tom I, str. 115 i następne).

tować, jeżeli taniec ma być estetycznie z muzyką zgodny i zlewać się z nią w harmonijną całość. Rozkład i charakter figur tanecznych także wyraźnie, chociaż tylko ramowo, wiąże się ze strukturą muzyczną całości danego tańca.

W rezultacie można powiedzieć, że dobre utwory do tańca sugerują pewien sposób tańczenia i stwarzają bogate, rozmaite możliwości dla żywego i estetycznego wykonania tańca, a utwory pospolite i tuzinkowe tych możliwości same nie stwarzają, pozostawiając wszystko inwencji tańczących. Najlepsza muzyka do tańca nie pomoże złym tancerzom, wykonującym szablonowo i automatycznie wyuczone kroki tańca. Tancerz niewrażliwy na subtelności muzyki tańczy tak samo do każdej melodii, nie przeżywa tańca i nie bierze w nim udziału indywidualnie i współtwórczo.

Muzyka taneczna nie tylko pomaga przy tańcu, *lecz go uzupełnia i rozszerza wyobrażeniami muzycznymi i tanecznymi.* Tańczenie rzeczywiste zostaje niejako uzupełnione przez ruchy i gesty utworu muzycznego, których w pełni już wytańczyć nie można. Wykonuje się je — jak gdyby w wyobraźni w czasie tańczenia. Idąc za biegiem melodii, tancerz w wyobraźni biegnie tak właśnie jak ona, wzbija się i wzlatuje lekko jak ona, podskakuje, skacze i wiruje — tak samo subtelnie, chyżo i zręcznie jak ona. Wyimaginowanymi ruchami i gestami tanecznymi rozwija i pogłębia on wyraz własnego tańca i rysuje nimi swobodnie te odcienie i subtelne konturowe zmiany melodii, których już wytańczyć nie potrafi.

Rzeczywiste tańczenie pozostaje niejako w tyle za tańczeniem wyobrażonym, a przez muzykę subtelnie zasugerowanym. W wyobraźni tanecznej — w pełni melodii do tańca posłusznej — taniec uzyskuje większą swobodę i rozwija jeszcze większe możliwości niż w rzeczywistości, a to wyobrażone tańczenie, jak powiedziałem, dołącza się u dobrych tancerek czy tancerzy do rzeczywistego tańca i go przenika.

Wyobrażone ruchy i gesty taneczne odgrywają także doniosłą rolę przy słuchaniu muzyki tanecznej skomponowanej tylko dla słuchaczy.

Powyższe uwagi o stosunku muzyki tanecznej do tańczonego tańca (i na odwrót, stosunku sposobu tańczenia do budowy utworów muzyki tanecznej) mają swoje zastosowanie także do tanecznych utworów przeznaczonych tylko do słuchania. Przy analizie tańców Chopina będę powracał do zagadnień powyżej w ogólnym zarysie przedstawionych.

IV

Przechodzimy obecnie do analizy tańców Chopina z punktu widzenia powyżej poruszonych zagadnień. W niniejszej rozprawie będę mógł w sposób bardziej szczegółowy opracować tylko kilka utworów. Ograniczę moje badanie tylko do niektórych Walców Chopina.

W drugim rozdziale była mowa o tym, że muzyka ma wpływ dynamogeniczny na organizm. Muzyka taneczna w szczegóności pobudza nas do wykonywania rytmicznych ruchów oraz do pląsów w takt muzyki. Pobudza ona nas ku temu nawet wówczas, gdy nie tańczymy, a tylko słuchamy. Zależnie od swojego tempa, od rozłożenia akcentów rytmicznych w takcie i od budowy motywów i linii muzycznych pobudza nas ona rozmaicie, a m. i. sugeruje nam rozmaite kroki i tematy taneczne oraz rozmaite figury, wiążące się w całość danego tańca, w jego układ [19]).

Te sugestie wywiera muzyka taneczna również wtedy, gdy nie tańczymy. Wywiera je, zdaniem moim, również muzyka „taneczna" przeznaczona tylko do słuchania — a to w tej mierze, w jakiej zachowała charakter istotny muzyki tanecznej.

Bardzo duża ilość tańców Chopina zachowała ten charakter, co właśnie pragnę wykazać na wybranych przykładach. Charakter zachowały szczególnie wyraźnie Walce Chopina, mimo że są utworami przeznaczonymi do słuchania tylko. Nim przejdę do szczegółowej analizy niektórych walców, przeprowadzę oddzielnie przegląd głównych motywów i tematów „muzyczno-tanecznych" spotykanych w Walcach Chopina.

---

19) Według Z. Kwaśnicowej, l. c. str. 116, tom I:

a) Krok taneczny — powstaje z podstawowych elementów ruchu. Kroki taneczne stanowią najmniejszą ruchową cząstkę tańca, podobnie jak motyw muzyczny stanowi najmniejszą cząstkę melodii. „Autorka rozróżnia kroki proste i złożone, tj. „składające się z połączenia i zestawienia różnych form ruchowych, np. kroki polkowe z wymachami nóg albo podskoki włączone do biegu itp."

b) Temat taneczny — to „kroki taneczne stanowiące zgrupowanie ruchów, stanowiące pewną zamkniętą całość".

c) Układy taneczne — „powstają z połączenia różnych tematów tanecznych". Układ złożony powstaje przy dużej różnorodności tematów.

Tematami „muzyczno-tanecznymi“ — jakie występują w tańcach do słuchania przeznaczonych — nazywam te „tematy muzyczne“, które sugerują zatańczenie ich w sposób mniej więcej określony, czyli przetworzenie ich w tańcu na „temat taneczny“, zbliżony w charakterze do danego w muzyce „tematu muzycznego“. Między pewnymi „tematami muzycznymi“, występującymi w muzyce do tańca, a również w muzyce tanecznej do słuchania tylko przeznaczonej, a pewnymi „tematami tanecznymi“ istnieje podobieństwo, pewna zbieżność i zgodność, która właśnie decyduje o tym, że taniec jest tańczony jak wymaga dana muzyka, tj. z wykorzystaniem właściwego charakteru danej muzyki do tańca.

Gdy muzyka taneczna jest tylko słuchana lub tylko do słuchania przeznaczona, wówczas charakter danych tematów „muzyczno-tanecznych“ sugeruje niemniej pewne, mniej więcej (tj. ramowo) określone „tematy taneczne“, które sobie mniej lub więcej wyraźnie wyobrażamy i które w każdym razie, nawet wówczas gdy nie dochodzi do jasnych wyobrażeń, wyzwalają w nas pewne impulsy i nastawienia w kierunku mniej więcej określonych gestów, ruchów i kroków tanecznych (tematów tanecznych) w wyobraźni się jakoś zarysowujących.

Przystępujemy więc do analizy niektórych struktur „muzyczno-tanecznych“ w Walcach Chopina.

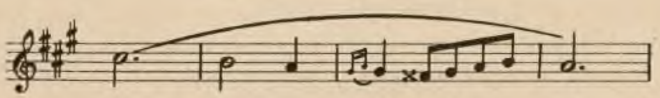
1) Ruch spokojnych, równych, płynnych obrotów walcowych, w przeciwieństwie do ruchu szybkiego wirowania walcowego w Walcach Chopina.

Charakterystyczne (proste i złożone) frazy „muzyczno-taneczne“ dla spokojnych, równych, płynnych obrotów walcowych występują m. i. w następujących Walcach Chopina:

a) Walc op. 34, nr 1



b) Walc op. 34, nr 2



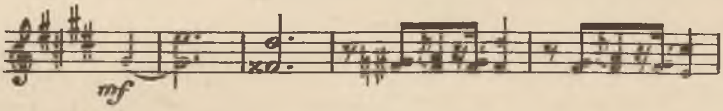
c) Walc op. 42



d) Walc op. 64, nr 1



e) Walc op. 64, nr 2



f) Walc op. 64, nr 2



Do tych melodii trzeba by walca tańczyć spokojnie, równo, wykonując równomiernie, płynnie w siebie przechodzące obroty. Kołysząco płynny, taneczny charakter tych melodii wyczuwamy również słuchając w skupieniu i bezruchu. Gdybyśmy sobie na chwilę wyobrazili tańczących, to widzielibyśmy, jak pary, lekko w tańcu się kołysząc, płyną spokojnie po posadzce salonu czy sali balowej. Muzyka ta byłaby nieodpowiednia do szybkiego wirowania walcowego, nieodpowiednia dla większego rozmachu w tańczeniu i trudno byłoby ją pogodzić z jakiegokolwiek rodzaju żywymi gestami tańczących.

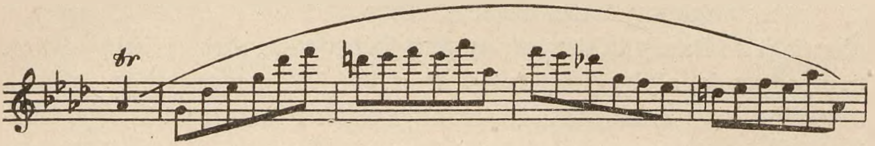
Powyższe melodie walcowe składają się przeważnie z półnut z kropką, półnut i ćwiartek. Ósemki występują w nich rzadko, a tam gdzie występują, odczuwamy jakby żywszy nurt i jakby ruchliwsze popłynięcie walca. Półnuty z kropką oraz półnuty niejako „upłynniają" swoją ciągłością takt walcowy na trzy „pas" wygrywany przez bas. Płynności ruchu tańczenia, wyrażającej się w melodii, poddaje się zarówno osoba tańcząca, jak ulega jej wczuwająca się w melodię taneczną wyobraźnia słuchacza.

Jeżeli chodzi o muzykę właściwą dla wykonywania wirowych obrotów w walcu, a tym samym sugerującą obroty wirujące — także słuchaczowi — to odpowiednie struktury proste i złożone „muzyczno-taneczne" występują w Walcach Chopina bardzo często. Przytaczam poniżej kilka charakterystycznych przykładów:

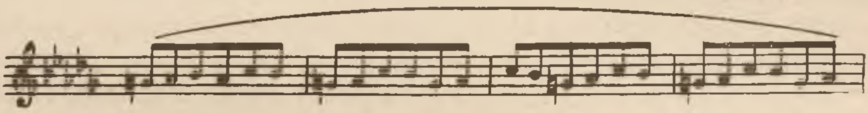
g) Walc op. 34, nr 1



h) Walc op. 42



i) Walc op. 64, nr 1



j) Walc op. 64, nr 2



Przy wirowych szybkich obrotach para tańczących odchyla się zwykle od siebie, podczas gdy ich stopy znajdują się blisko siebie, wykonując tylko drobne kroki taneczne, akcentując silnie pierwszą ćwiartkę w takcie. W ten sposób para tańczących uzyskuje rozmach wirowania, które się samo dalej niesie. Kroki na dwa i trzy w takcie mogą być opuszczone, wzgl. ledwo zaznaczone, a wtedy powstaje wirowanie na dwa pas. Można także wirować w walcu, posługując się jeszcze inną techniką, stosowaną m. i. w kujawiaku, robiąc większe kroki. W obu wypadkach wirowanie polega na ciągłym podtrzymywaniu wirujących obrotów tak, żeby same własnym swym rozmachem dalej się niosły.

Jeżeli się przyjrzymy powyższym przykładom muzyki, zdaniem moim, odpowiedniej do wirowania i wirowanie sugerującej, to stwierdzimy przede wszystkim, że występują w nich prawie same ósemki, a więc drobne wartości rytmiczne. Tymczasem kroki tańczących przy wirowaniu, jak to powyżej stwierdziliśmy, bynajmniej nie są szybsze i przypadają dalej na trzy ćwiartki taktu, a nawet w każdym takcie redukują się czasem do jednego kroku (wirowania na 2 pas).

Motyw „muzyczno-taneczny" do wirowania, w walcu, sugeruje więc wirowanie w sposób swoisty, a mianowicie — po pierwsze — zwię-

kszoną ilością dźwięków muzycznych, przypadających na takt (ósemek) i — po drugie — rozwijaniem się szybkim linii melodycznej (poprzez te ósemki) i jej szybkim zwijaniem się z powrotem.

Owo rozwijanie i zwijanie się linii melodycznej następuje albo w obrębie jednego taktu (przykłady „i" oraz „j"), albo przez dwutakt (przykład „g"), albo czterotakt (przykład „h"), a nawet w obrębie jeszcze większej ilości taktów. Przy wirowaniu osób tańczących natomiast na każdy takt z reguły przypada jeden wirowy pełny obrót. Temu odpowiadałyby przykłady „i" oraz „j". Przy rozwijaniu i zwijaniu się frazy „muzyczno-tanecznej" czy też czterotaktowego zdania „muzyczno-tanecznego", tańczący wykonują dwa wzgl. cztery obroty. Mogą oni jednak w tańczeniu powiązać jako wyodrębnioną całość dwa wzgl. cztery obroty (w odpowiedni taneczny sposób) i wówczas będą tańczyli zgodnie z budową linii melodycznej.

Frazy i zdania melodyczne, sugerujące wirowanie w muzyce do walca, rozwijają się zwykle „w górę", a zwijają „w dół". Przy rozwijaniu melodia wznosi się zwykle w górę, a przy zwijaniu się opada. Często charakterystyczną cechą tych struktur „muzyczno-tanecznych" jest ich powrót (po wzniesieniu się i opadnięciu) do nuty wyjściowej, wzgl. mniej więcej do jej poziomu, wzgl. do tonu podstawowego o oktawę wyżej lub niżej. Motyw jednotaktowy czy fraza lub zdanie wraca do punktu wyjściowego tak, jak — przy obrotach w walcu tańczonym i przy wirowaniach — koło się zawsze z powrotem zamyka.

Wiemy już, że możliwości wyrażenia w tańcu unoszenia się i opadania melodii są bardzo ograniczone. Niemniej osoby tańczące przeżywają w tańcu owo periodyczne wznoszenie się i opadanie melodii walcowej i jakoś to w swym tańcu wyrażają. Sądzę, że tak właśnie powstaje owo lekkie, kołyszące unoszenie się w rytm tanecznej melodii, które Niemcy nazywają „Das Schweben im Tanz". Owo najpierw się unoszące, a następnie opadające falowanie odczuwa szczególnie wyraziście słuchacz dobrej artystycznej muzyki tanecznej (np. Walce Chopina) właśnie dlatego, że nie tańczy, a słucha wczuwając się w melodię.

Cztery przykłady — jakie przytoczyłem powyżej — różnią się między sobą wyraźnie, jeżeli chodzi o szczegółowy charakter sugerowania wirowania.

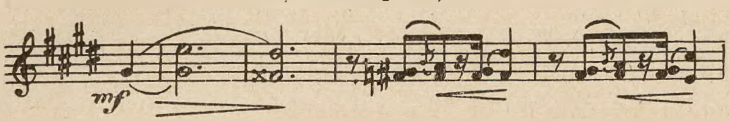
W przykładzie „i" wirowanie stoi w miejscu, w przykładzie „j" zwijanie się przeważa nad rozwijaniem, a poprzez cztery takty obniża się i traci jak gdyby na rozpędzie, w przykładzie „g" — biegnie rozmachem naprzód a następnie w górę i rozwija się tym sa-

mym raptownie, by się następnie już nie tak szybko i nie aż tak do punktu wyjścia zwinąć, a w przykładzie „h“ — rozwija się najpierw raptownie (tak samo jak w przykładzie „g“, mimo że to są dwa różne walce), potem szeroko (w drugim takcie), a następnie zwija się szybko (w trzecim takcie), by w końcu jeszcze raz spróbować jakby rozwinąć się; wreszcie jednak opada do punktu wyjścia (nuta wyjściowa). Są to zatem cztery pod względem formy oraz dynamiki przebiegu bardzo różne sugestie muzyczne dla wirowania. Gdyby ktoś próbował tańczyć, musiałby wżyć się w charakter tych różnych struktur melodycznych i je w tańcu jakoś wyrazić. Ale słuchacz Walców Chopina, mimo że nie tańczy i słucha w bezruchu, odczuwa przecież tak samo różny taneczny charakter tych czterech rozmaitych sugestii wirowania i one właśnie tworzą istotną cząstkę przeżycia Walca Chopinowskiego jako żywej, pięknej i sugestywnej muzyki artystycznej.

W końcu dodam, że mordent w przykładzie „g“ oraz tryl w przykładzie „h“ nadają wyjściowy rozmach wirowaniu, które samoczynnie dalej płynie przez dalszych kilka taktów aż do następnego „oddechu“.

2) Motyw zakołysania się w tańcu w Walcach Chopina.

k) Walc op. 64, nr 2



W dwóch pierwszych taktach powyższej melodii walcowej tańczyłoby się — gdyby zatańczono do tej muzyki — równo i płynnie w regularnych, spokojnych obrotach. Przy muzyce dwóch następnych taktów muzyka sugeruje tańczącym wykonanie tzw. „balansu“ czyli zakołysania się przy tańczeniu [20]), najpierw w jednym (takt trzeci), a następnie (takt czwarty) w odwrotnym kierunku.

W odnośnej melodii występują cztery pauzy, po dwie w każdym takcie, z których pierwsza ósemkowa „na raz“ a druga szesnastkowa „na dwa i“. Płynność ruchów zostaje tymi pauzami niejako przerwana. Dwie ostatnie ćwiartki taktu trzeciego i czwartego są akcentowane.

Melodia, która przez pierwsze dwa takty opadała (spływała w dół), teraz w takcie trzecim i czwartym wznosi się dwukrotnie i to w do-

20) Wyraża się to znakowaniem crescendo w każdym z tych dwóch taktów.

datku dwufazowo, biorąc rozmach najpierw małym skokiem w górę, a następnie dołączając (w tym samym takcie) większy wymach w górę. Obydwa te ruchy łączą się w tańcu w jedno tak, że w każdym takcie (w trzecim i czwartym) następuje jakby dwufazowe uniesienie się melodii ku górze, osiągające swój szczyt na ostatniej ćwiartce taktu.

W frazie muzycznej te dwa ruchy w górę są jednokierunkowe, z tą tylko różnicą, że drugi ruch w górę (takt czwarty) sięga niżej niż pierwszy, bo do cis, a nie do dis, wskutek czego ruch drugi w górę jest już jakby opadnięciem w stosunku do pierwszego, jakby jego zmniejszeniem. Motyw czwartego taktu poza tym jest identycznie ten sam co w takcie trzecim.

Trzeci i czwarty takt tego walca, jak już powiedziałem, sugeruje tańczącym zakołysanie w dwóch przeciwnych kierunkach. W tańcu prawie identyczne motywy, po sobie następujące, przetwarzają się zatem w symetrycznie zbudowaną figurę, czyli w ruch zakołysania w dwóch przeciwnych kierunkach.

Gdyby te dwa takty występowały nie w walcu, lecz w posuwistym mazurze, wówczas przetworzyłyby się na zupełnie inny dwutaktowy „temat taneczny". Taniec posuwałby się bowiem naprzód a nie obrotowo w koło. Pierwszy z taktów sugerowałby więc większy, drugi trochę mniejszy — podobny do pierwszego — podlatujący podskok naprzód. Oba takty byłyby wówczas włączone w mazurowy bieg, pierwszy większym, drugi mniejszym skokiem.

Z powyższego wynika, że zależnie od całości danego utworu tanecznego, zależnie od tego, o jaki taniec chodzi, zależnie od tego, w jakim miejscu dany motyw „muzyczno-taneczny" występuje, zależnie od tego, co go wyprzedza i co po nim następuje w muzyce, jego znaczenie dla tańca i sugestia, jaką pod tym względem wywiera — zarówno na tańczących jak na słuchaczach — jest inna. W danym tańcu i w określonym kontekście muzycznym taneczny charakter takich motywów czy tematów jest jednak dość wyraźnie określony.

Walc w swym istotnym charakterze jest tańcem rozkołysanym, z taktu w takt płynnie się chwiejącym, falująco się unoszącym i opadającym, a nie tańcem skocznym czy dreptanym. Jest on tańcem, który płynie spokojnie. Walc nie powinien być tańcem połączonym ze zbyt wyrazistą gestykulacją, bo to jest niezgodne z jego stylem. Rozpędza on się żywo i zawrotnie tylko w wirowaniu. Ten właśnie charakter w pełni posiadają też Walce Chopina o melodiach kołyszących i falujących wielkimi, spokojnymi rytmami.

Podstawowa struktura taneczna walca jest zbudowana z dwóch ogniw, tj. z dwóch półobrotów, składających się na cały obrót. W każdym półobrocie — „na dwa i trzy“ — następuje uniesienie się na palcach, co w połączeniu z wykrokiem — „na raz“ — prowadzi do zakołysania. Pierwszemu półobrotowi towarzyszy zakołysanie w jedną, drugiemu w drugą stronę.

Dobra muzyka do tańca musi się liczyć z tym charakterem walca, zachowując kołyszący a równo płynący charakter walcowy — również wówczas, gdy się staje utworem artystycznym dla słuchaczy przeznaczonym.

Zgodnie z dwutaktową strukturą taneczną walc jako utwór muzyczny jest w zasadzie zbudowany z fraz dwutaktowych, które się łączą w zdania czterotaktowe i ośmiotaktowe okresy.

Leichtentritt [21]) w swych Analizach Walców Chopina zauważa, że z dwóch taktów tworzących frazy mocny jest pierwszy albo drugi takt.

We frazie wstępującej mocny jest takt drugi,

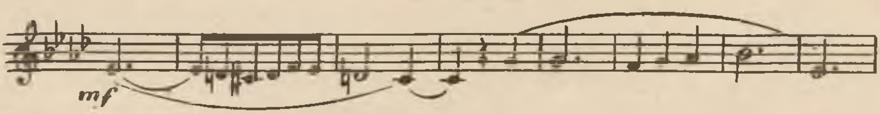
l) Walc nr 14



co się wyraża osobnym akcentem na półnucie.

Inaczej jest rozłożony akcent w dwóch następnych przykładach, gdzie pierwszy z dwóch następujących po sobie taktów jest mocny, a drugi słaby:

m) Walc op. 42



n) Walc op. 18



Te znamienne akcenty w zakresie fraz dwutaktowych wprowadzają do Walców Chopina subtelne urozmaicenie rytmiki.

21) H. Leichtentritt: Analyse von Chopin’schen Klavierwerke, t. I, Berlin 1920, str. 60 i nast.

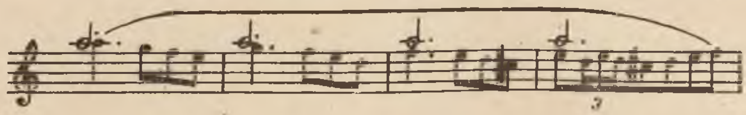
3) Szczegóły budowy struktur motywicznych w Walcach Chopina, wpływające na zwiększenie się rozmachu tańca lub też hamujące i powstrzymujące go.

W Walcach Chopina spotykamy niekiedy motyw jednotaktowy złożony z trzech ósemek i ćwierci punktowanej. Oto przykłady:

o) Walc op. 69, nr 2



p) Walc op. 34, nr 2



Motyw ten można pojmować jako przekształcenie jednego ze zwykłych motywów walca złożonych z półnuty i ćwiartki. Przykład tak zbudowanej melodii został już podany (przykład „d"). W motywie tym na półnucie spoczywa akcent, a ćwierćnuta jako odbitka jest nieakcentowana.

Przekształcenie motywu w melodiach powyższych (podanych w przykładach „o" oraz „p") polega na skróceniu półnuty o jedną ósemkę oraz na przedłużeniu odbitki o tę ósemkę.

Przez taki motyw zostaje zasugerowane obracanie się w tańcu z większym rozmachem. Motyw ten sugeruje większy rozpęd obrotów, niż złożony z półnut z kropką (przykł. „a"), lub z półnuty i ćwierci (przykł. „d"). W czasie trwania wartości rytmicznej reprezentowanej przez ćwiartkę z kropką trzeba się bowiem szybciej obracać, jeżeli chce się wykonać ten sam obrót co w czasie trwania półnuty, a ruch taneczny do trzech ósemek odbitkowych staje się żywszy niż do ćwiartki odbitkowej względnie do odpowiadających takiej ćwiartce dwóch ósemek przedtaktowych. Tancerz wyczuwa słuchem żywszy charakter rytmiczny melodii tak zbudowanej i przystosowuje się do tego w tańcu. Słuchacz, który nie tańczy, odczuwa to samo w swej wyobraźni kinetycznej.

Nagłe urywanie się melodii w walcu powoduje zjawisko zahamowania a równocześnie tym samym sprężenia się ruchu. Znajdujemy takie miejsce np. w powolnym Walcu a-moll.

r) Walc op. 34, nr 2



W pierwszym z obu dwutaktów następuje silne naprężenie, które w drugim takcie na dwa i trzy spokojnie odpływa. Do tych zwrotów melodycznych walc nie płynie ani równo i płynnie, ani z rozmachem, który sam się niesie naprzód. Gest (domniemanego) tańczenia w pierwszym i trzecim takcie jest sprężony, a w drugim i czwartym wiotczeje i opada, rozmach słabnie. To właśnie odczuwa słuchacz tego smutnego walca, w którym z beznadziejnością walczy buntujący się wciąż na nowo, rozpaczliwy poryw oporu. Poprzedniki okresów tego walca, z rozmachem, uporem i nadzieją wznoszą się do góry, następniki opadają bezsilnie, odpowiadają smutkiem i pogrążają z powrotem w melancholii, nawracają i kierują się w głąb do beznadziejnie smutnej i monotonnie tęsknej melodii, od której w basie walc się zaczyna i na której ostatnia część utworu się kończy.

4) Motywy skoczne w Walcach Chopina.

Była już o tym mowa, że „skoczność“ jest niezgodna ze stylem i charakterem walca. W niektórych Walcach Chopina, np. Walcu op. 18, występuje ona jednak bardzo wyraźnie. Ma to specjalne przyczyny, o których później będzie mowa.

Skoki w tańcu mogłyby się wyrażać wyraźnymi skokami melodii w muzyce do tańca i na odwrót, skoki w muzyce mogłyby sugerować podskoki i skoki w tańcu.

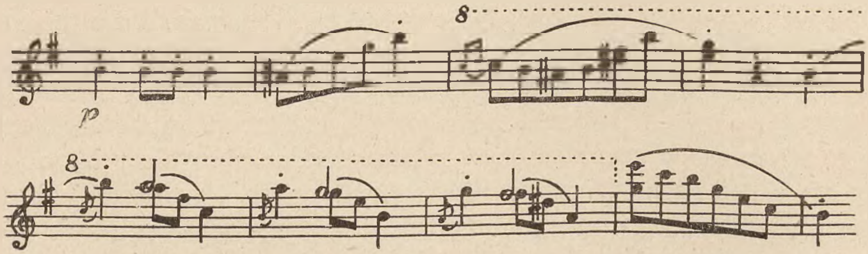
Ruchy i gesty „skoczne“ sugeruje muzyka taneczna głównie następującymi środkami: a) dźwiękami urywanymi i akcentowanymi, co się w piśmie nutowym zaznacza przez „staccato“ (przy odpowiednio szybkim tempie utworu), b) motywem złożonym z ósemki i odbitkowej szesnastki (przy dostatecznie szybkim tempie), c) motywami, w których występują duże skoki interwałowe (także w szybkim tempie).

Walce Chopina są pisane przeważnie legato. Jeżeli porównamy ze sobą Walce i Mazurki Chopina, to w pierwszych znajdziemy bardzo mało, a w drugim bardzo dużo nut staccato. W kilku Walcach Chopina nie znaleźliśmy ani jednego staccato w całym utworze. Wyjątek stanowi Walc op. 18, w którym staccato występuje bardzo czę-

sto. Ale Walc ten odbiega od innych Walców pod względem swego stylu tanecznego.

Analizę „polatującej skoczności“, sugerowanej przez melodię taneczną, przeprowadzimy na następującym fragmencie Walca Chopina:

s) Walc nr 14.



W pierwszym takcie występuje czterotonowy motyw staccatowy. Jemu odpowiadałyby cztery podbiegające, lekkie kroki taneczne z podskokiem na pierwszej części taktu. W drugim takcie melodia wznosi się ósemkami aż do staccata ćwiartki h^2. W tańcu odpowiadałoby temu lekkie ulecenie ku górze (uniesienie się na palcach jednej nogi) z podaniem się naprzód.

Ten ruch i gest powtarza się, a równocześnie rozwija i narasta w trzecim takcie i dochodzi z końcem tego taktu i z początkiem czwartego do swej kulminacji.

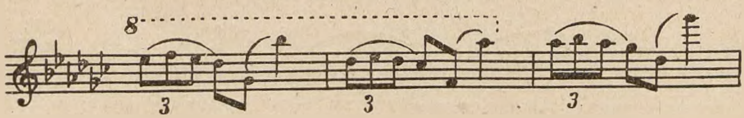
Przez te pierwsze takty polatujący gest taneczny sięga więc niejako coraz wyżej aż do szczytowego momentu. Czterotaktowy następnik okresu wyraża ruch odwrotu, odpływu, opadnięcia. Następuje on jakby trzema zrywami z powrotem ku górze na pierwszej części każdego taktu. Sięgają one jednak coraz niżej. W czwartym takcie następnika jakby krótkie zakręcenie się w kółko przed powtórzeniem całego okresu tanecznego od nowa.

Gdy daną melodię taneczną przeżywamy jako ulatującą w górę nie tańcząc, wówczas w jej „lotności“ bierzemy jakiś udział, bo się w nią wczuwamy. Melodia taka jak powyższa dynamizuje nas „skocznie“, sugeruje nam podloty, nawet gdy do niej nie tańczymy. Sugestia skocznych, lekkich, ulatujących w górę ruchów, wykonanych „grazioso“ — jak Chopin w nutach zaznaczył — leżała niewątpliwie w intecji skomponowania tego tematu Walca nr 14.

Walc Chopina op. 70, nr 1 jest zupełnie inaczej „skoczny“ niż Walc nr 14. W nutach nie spotykamy tu ani jednego staccato skoczność zaznaczającego. Za to w drugim, trzecim i czwartym takcie od

początku przejście do trzeciej ćwiartki w takcie dokonuje się pod postacią bardzo odległego interwału, bo decymy. Na ostatnią ćwiartkę w tym motywie pada też akcent rytmiczny. Odnosi się wrażenie, jakby tancerz „na trzy“ zamaszyście podskakiwał w walcu.

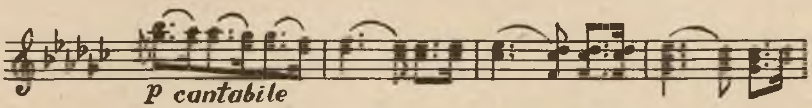
t) Walc op. 70, nr 1



Charakter tego Walca, zdaniem moim, jest podobny do skocznych walców w typie ländlera lub steiera i został napisany w tym stylu. Jest to już nie skoczność „grazioso“, lecz jakaś rubaszna, wsiowa skoczność.

W środkowej części tego walca „meno mosso“ występuje nie spotykana poza tym w Walcach Chopina struktura melodyczna:

u) Walc op. 70, nr 1



Melodia powyższa nie posiada charakteru walcowego, a nadaje się raczej do tańca chodzonego. Pierwszy takt sugeruje posuwiste chodzenie, trzy następne takty trzy krótsze zakołysania czy nawet ukłony — jakby menuetowe. Istotną cechą jest to, że melodia tej środkowej części Walca op. 70, nr 1 sugeruje zupełnie inny gest i ruch taneczny niż część pierwsza. Część pierwsza (przykład „t“) jest zamaszyście i skocznie wirowa, część druga spokojna i krocząco miarowa a przy tym kołysząca. Wiemy już, że zestawienie wirowania z tańcem spokojnym i posuwistym jest podstawowym estetycznym kontrastem wielu Walców Chopina.

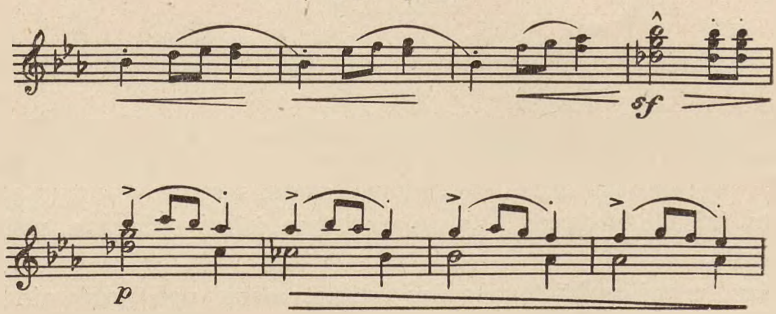
5) Postępowanie naprzód i cofanie się w tańcu sugerowane przez odpowiednią budowę przebiegów melodycznych w Walcach Chopina.

W kilku Walcach Chopina mamy tak zbudowane przebiegi melodyczne, że sugerują one postępowanie naprzód i cofanie się tańczących w tańcu. Posuwanie się naprzód (tzw. „en avant“) i cofanie się w tył (tzw. „en arrière“) rzędu tańczących, wzgl. dwóch rzędów naprzeciw siebie, należy do tradycyjnych figur walca z figurami. Do walca przedostała się ta figura prawdopodobnie ze znacznie od niej

starszego kontredansa. Naprzód i w tył mogą się posuwać w walcu z figurami oczywiście także oddzielne pary lub dwie pary, ustawione naprzeciwko siebie.

W Walcu op. 18 spotykamy zaraz na początku następujący okres:

v) Walc op. 18



W poprzedniku melodia trzema falami wznosi się progresyjnie w górę, by osiągnąć swój szczyt na dźwięku b^2, w następniku opada czterema powrotnymi falami. W poprzedniku podpływa ona niejako, w następniku odpływa. W poprzedniku każda z trzech fal ruchu naprzód następuje crescendo, czyli ze wzmożoną intensywnością, w następniku odpływ dokonuje się descrescendo.

W poprzedniku pierwsza ćwiartka, w następniku ostatnia w takcie jest traktowana staccato [22]). Domniemany krok taneczny do tych ćwiartek powinien być zatem urwany. W poprzedniku sugeruje ćwiertka staccato odbicie się do biegu naprzód („na dwa i trzy“), w następniku skrócenie trzeciego kroku przy cofaniu się, by na „jeden“ w takcie następującym opadnięcie na prowadzącą w tej chwili nogę zręczniej się dokonywało. Jest ono w nutach oznaczone akcentem na pierwszej ćwiartce.

W poprzedniku dwie pierwsze fale biegną naprzód przelewając się na takt następny (łuki od „dwa i trzy“, na „jeden“ następnego taktu), w czwartym bieg naprzód zatrzymuje się raptownie, co zaznaczono akcentem nad półnutą b^2. Dwie ósemki staccato w tym czwartym takcie lekkimi kroczkami przygotowują odwrót i cofanie się.

Zdaniem moim, do tej melodii Walca op. 18 nie podobna wykonać obrotów walcowych ani wirowań: trzeba biec naprzód i następnie cofać się tak, jakby się to czyniło w odpowiedniej figurze walca z figurami, najpierw na komendę „en avant“, a następnie na komendę

---

22) Według wydania Petersa.

„en arrière". Oczywiście, że na upartego można by również wirować i kręcić się w kółko, ale byłoby to najzupełniej sprzeczne z charakterem tego przebiegu. Impuls do posuwania się przy tej muzyce najpierw naprzód, a potem z powrotem, w budowie tego okresu zostaje stworzony nie tylko samym wznoszeniem się melodii przez cztery takty i trzykrotnym podbieganiem melodii (analogia do półbiegów walcowych, przy których „na trzy" każdego taktu następuje moment zatrzymania) oraz czterokrotnym falowym jej opuszczeniem się, lecz akcentami rytmicznymi, sugerującymi postępujący taneczny ruch nóg i ciała przy melodii poprzednika, a cofający się w następniku. Chopin wyczuł bardzo dokładnie charakter i przebieg walcowego tańczenia naprzód i walcowego cofania się z powrotem i umiał to tak subtelnie wyrazić szatą dźwiękową oraz szczegółową budową pierwszego i drugiego zdania powyżej analizowanego okresu, że sugestia odpowiednia udziela się słuchaczowi.

Z powyższym okresem Walca op. 18 warto porównać podobnie zbudowane okresy w dwóch innych walcach.

W Walcu op. 38, nr 1, w części drugiej (zaraz po pierwszej wirującej części) podobny ruch wznoszenia się melodii i jej falowania naprzód i równocześnie coraz wyżej odbywa się trzykrotnie poprzez 12 taktów (3×4), aby następnie skocznie odpływać z powrotem w czterotaktowej fazie. Przypływ czy natarcie trwa w tym okresie zatem trzykrotnie tak długo jak w Walcu op. 18. Natarcie w op. 34, nr 1 jest bardziej gwałtowne, rozmachowe, a nie skoczne, zaś cofnięcie się i odpłynięcie odznacza się lekkością cofających się rytmów.

Melodia tego długiego okresu sugeruje tańczenie wciąż narastające i zwiększające swój rozmach oraz lekkie, skoczne wycofanie się w ostatnich czterech taktach. Takie jest przeżycie rytmiczne i dynamiczne przy słuchaniu tej części Walca op. 34, nr 1. Niekoniecznie trzeba sobie przy tym wyobrazić dwa rzędy tańczących, nacierających na siebie w walcu figurowym, a cofających się lekko i zręcznie, gdy nastąpiło zupełnie zbliżenie, czyli niejako zderzenie. Można sobie np. wyobrazić, że pary obracają się po sali z coraz bardziej wzrastającym, trzykrotnie się nasilającym rozmachem, aby u jego szczytu — jakby na komendę — lekko odtańczyć jakąś figurę charakteryzującą odpływ uzyskanego rozmachu. Można sobie oczywiście w ogóle tańca nie wyobrażać. Niemniej melodia tych szesnastu taktów będzie dynamizowała słuchacza w rytmach tanecznych, tak właśnie trzykrotnie narastających, a następnie lekko się rozwiewających, jak przy figurze tańca, zawierającej w sobie ruch i gwałtowność natarcia oraz

lekkość skocznego odpłynięcia z powrotem. Oba kierunki, naprzód i z powrotem w tył, wyrażają się tu w melodii tanecznej. Czy się przy tym ma na myśli tańczących, czy też nic prócz samej muzyki, która naciera, a potem się cofa, to jest już sprawa dalsza. Niemniej skomponowanie takiej melodii tanecznej podyktowały Chopinowi niewątpliwie reminiscencje walca tańczonego i oglądanego na sali balowej. Może sobie zresztą nie zdawał z tego sprawy komponując. Podobnie słuchacz może sobie nie wyobrażać przy tej muzyce tańczenia na sali naprzód i z powrotem, a jednak w pełni, choć nieświadomie, może wyczuwać jakieś bliżej nieokreślone nacieranie, a potem odpływanie z powrotem rytmów i ruchów tanecznych.

Trzeci (a poprzednio już dokładnie przez nas przedstawiony) przykład melodii tanecznej o budowie sugerującej poniekąd także tańczenie najpierw nacierające i podlatujące, a potem cofające się i opadające, znajduje się w walcu nr 14 (przykład „s"). Mimo podobieństwa (w najogólniejszym zarysie) do dwóch poprzednich przykładów wyraz tej melodii tanecznej jest zupełnie inny. Jest to już nie proste podbieganie, lecz jakby nadlatywanie, doprowadzające do uniesienia się i ulecenia w górę w tańcu.

Narzuca się też słuchaczowi — choć trudno wyjaśnić, czym to jest uwarunkowane — że w Walcu op. 18 i op. 34, nr 1 domniemany taniec jest zbiorowy, tłumny, podczas gdy w Walcu nr 14 tańczy tylko jedna para, wzgl. tylko tancerz lub tancerka — solo.

W Walcach Chopina taniec —jak się już kilkakrotnie wyraziłem — jest zawsze tylko „domniemany". Niekoniecznie trzeba sobie go wyraźnie wyobrażać. Należy tego raczej unikać. Niemniej w tych utworach Chopina jest i żyje taniec, taniec głęboko ukryty w muzyce, w nią wtopiony i przez nią prawie całkowicie wchłonięty. Walce Chopina nie są muzyką, która tylko brzmi jak walce i która tylko podobnie jest zbudowana jak muzyka do tańczenia walca. Walce jego jako utwory artystyczne żyją zaklętą w nich rzeczywistością tańczenia, mimo że została przetworzona na samą muzykę.

V

Przechodzę teraz do szczegółowej analizy kilku Walców Chopina, które z punktu widzenia naszego zagadnienia rozpatrzymy w całości. Analizy te, tak samo jak poprzednie, będą miały na celu wyjaśnienie, czy i w jakim stopniu Walce Chopina sugerują słuchaczowi tańce i czy jakieś tańce przypominały się Chopinowi i odżyły — mglisto

czy też bardziej wyraźnie — w jego wyobraźni muzycznej, wzrokowej i kinetycznej, gdy komponował.

WALC op. 18

Walc op. 18 jest dziwnym „walcem". Zaczyna się bowiem od melodii, która, jak to poprzednio objaśniałem, nie nadaje się do wykonywania obrotów walcowych, a sugeruje figurę „en avant" i „en arrière". Od tej figury zwykle nie rozpoczyna się walca.

W drugim odcinku pojawia się następująca melodia:

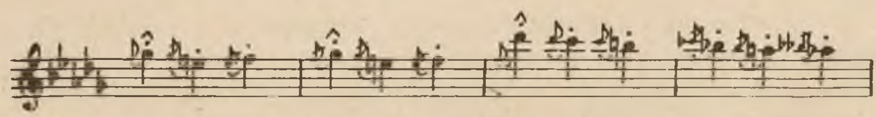
w) Walc op. 18



Szybkie ósemki staccato (w tempie „vivo") też nie są walcowe. Nie wiadomo, jak pogodzić ten motyw taneczny z walcem. Odbiega on w swym charakterze od zwykłych i znanych motywów walcowych.

Dopiero w następnej części (Des-dur) pojawia się właściwa melodia charakterystyczna dla walca. Ale później (w b-moll) znów zjawia się melodia, oparta na motywie jeszcze mniej walcowym, niż motyw podany w przykładzie „w". Sugeruje on ruchy urywane, ja-

x) Walc op. 18



kieś szybkie zginanie i raptowne prostowanie ciała i kończyn. Na każdej ćwiartce dochodzi do krótkiej eksplozji rytmicznej. Całość melodii została jakby posiekana na ćwiartkowe cząstki. Straciła ona tym samym najzupełniej posuwistą płynność, która jest istotna w walcu.

Nasunęła mi się myśl, że Walc op. 18 genetycznie wywodzi się z walca baletowego (scenicznego), tańczonego na palcach czyli „na pointach" przez zespół baletowy — a nie z walca salonowego. „Pas" baletowe, wykonywane na czubkach palców (tzw. „Spitzentanz"), może być drobne a zarazem bardzo szybkie. W balecie tancerki „drobią" [23]) na paluszkach, przelatując lekko po scenie. Ten ruch

---

[23]) Tzw. „pas de bourré".

odpowiadałby w Walcu op. 18 motywom rytmicznym ósemek staccato (przykład „w"). W balecie występują także inne ruchy taneczne, szybkie i jakby siekane [24]), które można by doskonale wytańczyć jako tzw. „pas brisé" do motywu podanego wyżej w przykładzie drugim (przykład „x"). W końcu, jak wiadomo, baletnice i tancerze w balecie wykonują także skoki, szczególnie wysokie, rozmachowe i podlatujące w górę. Gestykulacja taneczna w walcu baletowym jest też na ogół o wiele żywsza i pantomimicznie wyrazistsza niż w walcu zwykłym. Balet jest poza tym z reguły tańcem figurowym, tzw. „układem tanecznym" (Kwaśnicowa). Jest więc urozmaicony różnymi figurami, co znajduje oddźwięk w muzyce baletowej.

Tłem kompozycji Chopina op. 18 są, zdaniem moim, reminiscencje baletowe! W Paryżu Chopin miał sposobność częstego oglądania w balecie bardzo wybitnych tancerek i tancerzy (znanych po dziś dzień z nazwiska). Maria Taglioni i Fanny Elsler czarowały w owym czasie tańcem Paryż i całą Europę. Prawdopodobnie z baletem zapoznał się Chopin jednak jeszcze w Warszawie [25]). Zainteresowanie Chopina wszelkimi przejawami i rodzajami tańca było niewątpliwie bardzo żywe. Z tańców polskich i niepolskich wyrosła bardzo poważna część jego utworów. Z tańcem spotykał się Chopin też w Paryżu w salonach księżny Czartoryskiej [26]). Tańce widziane i słyszane przez Chopina były tłem, na którym zarysowały się jego walce jako kompozycje pozostawiające to tło w głębokim cieniu. Ale to tło w każdym z tych utworów istnieje i jest wyczuwalne.

Walce Chopina odznaczają się m. i. lekkością, eterycznością, kołyszącą płynnością, są lekkie, płynne i rozkołysane jak taniec. Osiągnięcie zupełnej lekkości, zupełnego niejako przezwyciężania ciążenia — według zdania F. Thiessa [27]) — zostało osiągnięte w rozwoju tańca przez wprowadzenie techniki tańczenia na „pointach" (Spitzentanz). W tańcu na palcach ciało pozbywa się niejako swego ciężaru i staje się tak lekkie, że powstaje wrażenie, jakby się unosiło. Chopin przeniósł umiejętnie ową lekkość walca w ogóle, a baletowego w szczególności, do muzyki swoich Walców.

Jeżeli chodzi o Walc op. 18, to „baletowy" styl tej muzyki daje się dobrze wyczuć.

---

24) Tzw. „pas brisé".

25) Walc op. 18 powstał prawdopodobnie jeszcze w Warszawie, chociaż dopiero w r. 1834 został wydany (Z. Jachimecki: l. c. str. 275).

26) Patrz: Oscar Bic: Der Tanz.

27) Frank Thiess: Der Tanz als Kunstwerk, 1920, str. 66, 67.

Walc ten zawiera wiele różnych części kontrastujących bardzo wyraźnie pod względem struktury motywicznej i przebiegu linii melodycznych. Niektóre z nich nie są właściwe dla walca, tj. nie pochodzą z walca zwykłego, a są charakterystyczne dla tańca baletowego — tańczonego na pointach.

Z podziałem tego walca na szereg bardzo różnorodnych części, ujętych w bardzo urozmaiconą całość formalną, dałaby się dobrze pogodzić koncepcja, że utwór ten muzycznie odtwarza taniec z figurami.

W rezultacie mielibyśmy więc do czynienia z kompozycją, której domniemanym tłem (programowym?) jest stylizowany walc z figurami, tańczony przez balet.

Balet — w przeciwieństwie do walca tańczonego na sali balowej czy w salonie — może się rozpocząć od figury „en avant" i „en arrière".

W balecie byłyby też na miejscu stylizowane i kunsztowne szczegóły taneczne, nie mające zastosowania w zwykłym walcu.

Niektóre części tego utworu sugerują mi obraz tańczenia solowego w balecie, inne — rozmaite figury zbiorowe odtańczone przez zespół. Poszczególne i oddzielne części tego Chopinowskiego Walca sugerują tworzenie się coraz to innych figur, a rozmaite motywy, frazy, zdania i okresy melodii kojarzą się w wyobraźni z rozmaitym sposobem, gestem i ruchem tańczenia.

W ostatniej, finałowej części (coda) wszystkie główne motywy utworu zostały przez Chopina wprowadzone z powrotem. Połączył je tu jednak w jakąś nową, bardzo skomplikowaną i zawiłą całość. Można by sobie wyobrazić, że taniec baletu również staje się stopniowo coraz bardziej niespokojny, zawiły i nieprzejrzysty dla oka, i że w końcu z tego pozornego zamętu i kunsztownego chaosu wyłania się (jak w muzyce) szalone, zawrotne wirowanie, które pochłania wszystko i na którym taniec ostatecznie wyczerpuje się i kończy.

Walc op. 18, zdaniem moim, wywodzi się jako utwór muzyczny od baletu, który jest jego domniemanym tłem. Nie twierdzę jednak, że przy słuchaniu tego walca należy sobie wyobrażać koniecznie balet. To się raczej tylko wyczuwa.

Wyobraźnia jest jakoś czynna przy słuchaniu muzyki, a szczególnie muzyki tanecznej. W czasie słuchania kinetyczne i wzrokowe gesty i obrazy taneczne aktualizują się jednak na ogół tylko bardzo subtelnie i dyskretnie. Nie dochodzi zwykle do przedstawień określonych i wyrazistych. Gesty i obrazy taneczne, zasugerowane mu-

zyką taneczną, są nie tylko niesłychanie przelotne, lecz tak mgławicowe, przemijające i płynne, że zwykle nie mają czasu uformować w wyobraźni niczego więcej jak ogólnego swojego zarysu.

Z reguły pozostają one „niedookreślone" [28]. Znaczy to, że są one tylko w swoim zasadniczym, ramowym zarysie czy schemacie i stylu określone, a pozostaje rzeczą otwartą, czy i jak ktoś szczegółowo daną rodzącą się w jego wyobraźni postać gestu tanecznego czy dany obraz tańczenia w szczegółach skonkretyzuje [29].

Nie można więc (oczywiście) do melodyj i rytmów walca wyobrażać sobie gestów tanecznych mazura ani nawet kujawiaka, ani też, zdaniem moim, nie sposób wyobrazić sobie wirowania do motywów czy melodii sugerujących miarowe, spokojne obroty walca. Do motywu sugerującego zakołysanie w tańcu nie można wyobrażać sobie skoków. Ale pozostaje rzeczą otwartą, jak należy sobie wyobrazić wirowanie, czy zakołysanie się w tańcu, czy uniesienie się w tańcu skokiem, czy równe i spokojne obracanie się w walcu w kolo, zasugerowane przez odpowiednie motywy czy melodie danego utworu.

Mimo zarysowości i niedookreślenia rozmaite wyobrażenia ruchu i gestu tanecznego, zasugerowane odpowiednią muzyką, są jednak bardzo wyraźnie i subtelnie określone, jeżeli chodzi o ich zasadniczy styl i indywidualny charakter. Odnosi się to szczególnie do tańców Chopina.

Opisy tańca, jak też szczególnie opisy wyobrażeń tanecznych, są bardzo trudne i wypadają zwykle niejasno. Gdy próbujemy przyporządkować do pewnych struktur muzyczno-tanecznych, czyli do pewnych postaci rytmicznych i melodycznych, wyobrażone ruchy i gesty oraz figury tańca i opiszemy słowami, jakby to w tańcu wyglądało, wówczas zwykle za bardzo precyzujemy obrazy, które właśnie dlatego nie oddają wiernie wyobrażeń. Niesposób bowiem opisać słowami niedookreślonego, zarysowego i mgławicowego wyglądu danych wyobrażeń tanecznych. Niemniej trudno jest opisać słowami szczegółowy i indywidualny styl i charakter takiego właśnie ruchu i gestu, jaki ktoś w tańcu rzeczywistym wykonuje. Obiektywny opis sprowadza się na ogół do podania tylko szkieletu choreograficznego.

---

28) Termin i pojęcie prof. R. Ingardena (O poznawaniu dzieła literackiego, 1937).

29) Porównaj: Z. Lissa: Czy muzyka jest sztuką asemantyczną. — Kwart. Muz. 1949.

Wskutek tego właśnie pisanie o wyobrażeniach tanecznych, towarzyszących słuchaniu muzyki, jest rzeczą bardzo trudną, a nawet ryzykowną.

Jednak — po tych zastrzeżeniach przystępuję do opisu i analizy jeszcze następnych kilku Walców Chopina, które przebadałem z punktu widzenia wyobrażeń tanecznych, jakie one, zdaniem moim sugerują.

WALC op. 34, nr 1.

Leichtentritt (Analyse von Chopin'schen Klavierwerke, 1920, tom I, str. 64) — „Falowanie tłumu na sali, zmysłowo się narzucające (sinnfällig), prawie jak obraz".

Leichtentritt (Chopin, str. 110) — „Wspaniałe bogactwo dźwiękowe wzrasta pod koniec. Widzi się wyraźnie falowanie tłumu na sali balowej; pod koniec jest tak, jakby widz powoli się oddalał, muzyka grała coraz ciszej, tylko urywane fragmenty słyszymy; naraz wszystko milknie i tylko basy jeszcze grają".

Hoesick (tom II, str. 800) — „Pełen upojenia taniec, a czasem śpiewany przez zakochaną parę, która raz obraca się w oszałamiających i rozmarzających wirach walca, to znów opuszcza salę, ażeby w czułym tête à tête pogruchać w przyległym buduarze, przy dźwiękach tegoż walca, ale już stłumionych oddaleniem".

Niecks (Chopin, tom II, str. 271) — „Przy nastaniu ruchu ósemkowego...... od taktu siedemnastego począwszy „zdaje się nam, że widzimy powiewające (w tańcu) suknie (die Gewänder fliegen zu sehen)".

Walc rozpoczyna się szesnastotaktowym wstępem, jakby przygrywką do tańca. W tym wstępie jest coś wyczekującego, nie można go tańczyć, ale działa on pobudzająco i przygotowująco. Wtem, z dźwiękami siedemnastego taktu, nagle rozpoczyna się, jakby na komendę, taniec równych, spokojnych, miarowych obrotów walcowych, przemieniających się od taktu 33 w obroty wirujące par tańczących, wykonywane z większym temperamentem i akcentowaniem ruchu okręcania się w koło. Owo nagłe i nieoczekiwane rozpoczęcie tańca przypomina mi sceny widziane na salach balowych czy w balecie: pary stoją wyczekująco przy dźwiękach przygrywki do tańca; nagle wszystkie zaczynają tańczyć — jakby na dany znak, na komendę, której nikt nie wypowiedział! Można sobie też wyobrazić (jak jedna z osób przeze mnie zapytywanych), że we wstępie do Walca As-dur pary zbierają się niejako na środku sali przed rozpoczęciem właściwego tańca i ustawiają w pozycji przygotowującej

do rozpoczęcia. Istotnie ważną rzeczą jest, że wstęp do Walca As-dur można pojmować jako wstęp nie tylko muzyczny, ale jako wstęp do rozpoczęcia tańca, jaki słuchacz sobie wyobraża, wiedząc choćby z tytułu utworu, że usłyszy walca. Natomiast nikt nie mógłby sobie wyobrazić, że we wstępie już ktoś tańczy, a jeżeli — to co najwyżej jakieś wstępne, urywane, przygotowawcze pas, jak to się zdarza w balecie.

Co do interpretacji psychologicznej zakończenia utworu (przez Leichtentritta i Hoesicka), to w obu wypadkach ściszanie się muzyki i jej urywanie się zasugerowało obu autorom, że ktoś się oddala i słyszy taniec na sali już niewyraźnie i nie w sposób ciągły, jakby tylko chwilami. Można to jednak pojmować jeszcze inaczej — jak pewna badana przeze mnie osoba. Osoba ta twierdzi, że przy słuchaniu ostatniej części Walca (29 taktów od końca) zwidywały się jej od czasu do czasu urywane fragmenty par tańczących, wykonujących ten sam oderwany ruch taneczny. Osoba ta powołuje się na doświadczenie: patrząc na tłum tańczących, błądzimy po nim okiem i widzimy przez urywane momenty poszczególne pary tylko przez chwilkę, jak właśnie wykonują dany jakiś ruch w tańcu.

W tym wszystkim rzeczą istotną jest kwestia następująca: czy Chopin, tworząc Walc op. 34 nr 1, tworzył na tle reminiscencji tańców widzianych na sali balowej, a więc w odniesieniu do rzeczywistości, w której się taneczna muzyka z rzeczywistym tańcem stapiała, czy też tworzył tylko jedynie czystą muzykę, od życia oderwaną? Zapytanie moje dotyczy szczególnie początku i zakończenia tego utworu. Według mojego przekonania, Chopin dał Walcowi op. 34, nr 1 taki początek i takie zakończenie, że w ramach możliwości wyrazu, jaki posiada język muzyczny, u słuchacza budzą się reminiscencje przeżyć rzeczywistych, przeżyć tańczenia i przyglądania się tańcom, a m. i. przeżycie rozpoczynania się tańca na sali i kończenie się tańca dla kogoś, kto salę opuszcza, czy też pod koniec przestaje uważnie śledzić, co grają i jak tańczą.

Interpretacja moja nie jest dowolna i subiektywna. Obiektywnie dana forma utworu na początku i jego forma pod koniec narzucają ją bowiem.

Wśród obrazów, jakie się nasunęły chopinologom przy słuchaniu Walca op. 34, nr 1, musimy jeszcze wyróżnić osobno owo powiedzenie Niecksa „o sukniach powiewających w wirze tańczenia“. Niecks wżywa się zatem tak dalece w utwór, że przy melodii walca szybko wirującej (takt 33—47) wyobraża sobie szybko się kręcące pary i suknie tancerek, powiewające w rozpędzie tańca.

W poprzednim rozdziale omówiłem już szczegółowo jedną z głównych melodii Walca op. 18 sugerującą nacieranie i następnie cofanie się szeregu tańczących.

Opisy Leichtentritta, Niecksa, a szczególnie Hoesicka, posuwają się może za daleko w kierunku programowej interpretacji. Niemniej, zdaniem moim, autorzy ci na ogół trafnie scharakteryzowali tło rzeczywiste (tj. taneczne) tego utworu.

* * *

Walce powyżej omówione, tj. Walc op. 18 oraz Walc op. 34, nr 1, sugerują wyobraźni tańczenie zbiorowe. Tłem pierwszego z nich jest taniec baletu na scenie, tłem drugiego raczej sala balowa, w której do taktów walca porusza się tłum tańczących. W obu wypadkach domniemany walc jest walcem z figurami.

Od Walców Chopina, sugerujących wyobrażenie tańczenia tłumnego, można odróżnić te jego Walce, które sugerują raczej obraz tańczenia solowego, czy też tańczenia jednej pary. Należą do nich np. Walce op. 4, nr 2, op. 69, nr 2 oraz nr 14.

Poza tym należało by wyróżnić takie walce, które sugerują niejako tańczenie samo w sobie, a więc bezosobowe i bezobrazowe, a jednak tańczenie. Można bowiem odczuwać i snuć i rozwijać w sobie przy muzyce pewne napięcia i rytmy oraz — w harmonii z nią falujące i przeobrażające się — wątki jakiegoś tylko kinestetycznie odczuwanego ruchu i dziania się w nas. Sądzę, że właśnie ono jest istotne i podstawowe, a że wyobrażenia ruchu i gestu tańca oraz osób tańczących, rzutowane na tło jakiejś wyimaginowanej przestrzeni — są pochodne.

Granice między czysto kinestetycznymi, a więc niejako ślepymi wyobrażeniami tanecznymi, a tymi, w których się ruch czy gest, czy obraz tańczących już jakoś zarysowuje w wyimaginowanej przestrzeni, są jednak płynne. Dlatego właśnie trudno orzec, czy dany Walc Chopina należy pod tym względem do pierwszej, czy do drugiej kategorii, tym bardziej że to zależy przecież także od stopnia aktualizacji danego utworu w wyobraźni słuchacza.

Niemniej można powiedzieć, że niektóre Walce Chopina sugerują raczej bardzo mało obrazów, a wyczuwa się tylko kinestetycznie ich charakter taneczny, mimo że się wie na podstawie tytułu i skojarzeń z innymi podobnymi utworami, że są to tańce, a w szczególności walce.

Osoba słysząca ten utwór po raz pierwszy w życiu, na podstawie pierwszych szesnastu taktów chyba nie mogłaby się domyślić, że to ma być walc czy w ogóle taniec. Melodia tej pierwszej części utworu jest monotonna, smutna, tęskna, pozbawiona wszelkiej werwy tanecznej.

Od siedemnastego taktu począwszy staje się ona bardziej ożywiona, równocześnie nabiera wyrazu tak dalece bolesnego i patetycznego [30]), że trudno z tym pogodzić myśl o tańcu. W muzykę „taneczną" przemienia się dopiero z taktem 25, a zwłaszcza w takcie 26. Dopiero od 26 taktu począwszy utwór sugeruje obroty jakby walcowe, obroty a potem zakołysanie jakiegoś wyobrażonego, beznadziejnie smutnego tańca, w którym nastrój po to tylko się wypogadza, czy próbuje wypogodzić — jakimiś jakby lepszymi myślami — by wciąż na nowo wracać do ciężkiego smutku i w nim się pogrążać.

Ciężki, beznadziejny nastrój, w którym niewątpliwie powstał ten utwór Chopina, wyraził się w formie „walca", co właśnie jest paradoksalne, a czemu m. i. ten „walc" zawdzięcza niesamowitość swojego wyrazu. Można sobie wyobrazić, że jest to: „walc zawiedzionej miłości", jakiś taniec z osobą ukochaną [31]) — w wyobraźni, która raz jeszcze łączy tych dwoje w tańcu. Ten obraz nie trudno byłoby rozwinąć w szczegółach na tle utworu.

Koncepcje tego rodzaju oddalają jednak i odprowadzają słuchacza od utworu, a nie otwierają mu drogi do muzycznej jego istoty. Smutek i żal tego dziwnego „walca" wyraża się bezpośrednio w dźwiękach oraz z pomocą bardzo wyrazistych gestów „taneczno-muzycznych", które jak gdyby wykonujemy do taktu tego walca samym ślepym ruchem tanecznym — jakby w jakimś śnie.

Przyjąwszy, że przy słuchaniu artystycznej muzyki tanecznej słuchacz w wyobraźni staje się niekiedy jak gdyby widzem czy uczest-

---

30) Z. Jachimecki: l. c. str. 276 — „temat z pauzami... jakby westchnieniami".

31) Według Hedleya (l. c.) kompozycja ta powstała we Wiedniu w 1831 r., a więc w okresie, w którym Chopin rozstanie się z Gładkowską — i brak wzajemności z jej strony — jak to wiemy z jego listów, bardzo boleśnie odczuwał. Wiemy, że Chopin napisał z myślą o niej Walc op. 70, nr 3 (Z. Jachimecki, l. c. str. 275). Pisał on bowiem o tym utworze do przyjaciela (T. Wojciechowskiego): „bo ja już... mam swój ideał... który mi się śni... który mi inspirował tego walczyka, dziś rano, co ci go posyłam". — Walc op. 34, nr 2, mógł tak samo powstać z myślą o Konstancji i może wyraża marzenia Chopina o niej.

nikiem jakiegoś tańczenia do tej muzyki, musimy wyróżnić dwa różne rodzaje tego wypadku: słuchacz albo jest „widzem“ i niejako patrzy, jak inni tańczą, albo też staje się w wyobraźni tym, który tańczy. W tym ostatnim wypadku — kinestetycznie szczególnie żywo — czuje, że tańczy. Może siebie przy tym nie widzieć, a czując, że tańczy, niejako wiedzieć, że tańczy. Znamy wszyscy dobrze z naszych snów i marzeń senmych tego rodzaju rozdwojenie. W pierwszym wypadku, gdy słuchacz jest niejako (w wyobraźni) przede wszystkim widzem, przypatrującym się tańczeniu jakby z oddali i „z boku“, to przeżywa on tańczenie jakoś także kinestetycznie, ale przeżywa je mniej bezpośrednio i osobiście.

To rozróżnienie wydaje mi się ważne również w odniesieniu do tańców Chopina. Niektóre Walce, Mazurki i Polonezy sugerują widok oglądanego tańca — ściślej — ustawiają nas w wyobraźni w dystansowanej pozycji widza, drugie wciągają nas niejako osobiście w tańczenie, przy czym jakoś ślepo tylko wyczuwamy swoje tańczenie, albo też jakoś mglisto widzimy samych siebie w tańcu.

Kinestetyczne przeżycia wyczuwanego przez słuchacza — bliżej nieokreślonego — uczestnictwa w tańcu (przy słuchaniu muzyki tanecznej) są istotnym momentem; wyobrażenia zarysowujące obrazy, a zwłaszcza osoby tańczące, są pochodne i mniej istotne.

WALC op. 64, nr 1.

Na temat tego Walca kursuje anegdotka, która (według Niecksa [32]) była powszechnie znana już za życia Chopina. Pani Sand posiadała pieska, który lubił się kręcić w kółko, jakby chciał złapać własny ogonek. „Gdybym posiadała pana talent — powiedziała podobno kiedyś przyjaciółka Chopina — napisałabym utwór fortepianowy dla tego pieska“.

Jeżeli ta relacja odpowiada prawdzie, to z niej nie wynika, że Chopin w swoim Walcu przedstawił kręcącego się w kółko pieska. Natomiast sam ruch kręcenia się czegokolwiek w kółko mógł Chopinowi zasugerować motyw pierwszych ośmiu taktów tego Walca (powtarzają się one w utworze). Można by np. doskonale zamiast pieska podstawić wirującego bąka, który przez pierwsze osiem taktów okręca się szybko na miejscu, a potem chwiejąc się i kołysząc, jak to czyni owa wirująca zabawka, wybiega naprzód i krąży po podłodze. Od dziewiątego taktu począwszy wirujące dokoła swej osi „kręcenie się na miejscu“ zmienia się na „krążenie“, czyli wirowanie bie-

[32]) F. N i e c k s: l. c., t. II, str. 155.

gnące naprzód i zakreślające koła po podłodze. Podobne ruchy wirowania, kręcenia się dokoła osi i krążenia wykonują osoby wirujące w walcu. W swym zawrotnym tempie Walc „au petit chien" jest prawie nie do wytańczenia. W tym Walcu konkretyzują się muzycznie i wyrażają w doskonałej artystycznej formie jakieś abstrakcyjne wirowania same w sobie, które w rozwoju utworu stają się coraz bardziej „taneczne". Walc op. 64, nr 1 (jako utwór czysto muzyczny) jest lekkim, zdumiewającym, doskonałym wyrazem rozkoszy zawrotnego wirowania.

Utwór ten nawiązuje do rozkoszy wirowania w tańcu, które Chopin w ten czy inny sposób jako tancerz i jako widz przeżył i napewno często przeżywał. Biorąc to pod uwagę należy sądzić, że ten Walc, jak wszystkie inne, wyrósł z konkretnej rzeczywistości tańczenia, z przyjemności i rozkoszy tańczenia.

Czy Chopin komponując myślał poza tym o jakiejś miłej mu osobie, z którą przyjemnie było tańczyć i wirować do utraty tchu, to już inna sprawa. Istotną rzeczą jest, że w wirowaniu, jakie sugeruje swą postacią melodyczną i rytmiczną długi okres od 21. taktu począwszy przez 2×16 taktów, dochodzi jak gdyby do ostatecznej kulminacji i zupełnego wyczerpania wirowania, wirowania przez muzykę wysublimowanego i już nierzeczywistego.

Charakter melodii walca, jaką słyszymy po ukończeniu pierwszej części, kontrastuje skrajnie z charakterem muzyki „do wirowania", jaka wypełniała część pierwszą. Po rozkoszy wirowania występuje rozkosz kołysania się i swobodnego podlatywania w tańcu, do melodii śpiewnej i czarującej.

Mimo że Walc op. 64, nr 1 wyrasta korzeniami z rzeczywistości, to jednak raczej nie przedstawia programowo określonego zdarzenia tanecznego. To samo można powiedzieć o każdym Walcu Chopina.

Na swój sposób jednak *tańce Chopina aktualizują niewątpliwie pewną rzeczywistość*, a *nie są czysto muzycznymi kombinacjami i konstrukcjami dźwięków*, czyli estetycznie doskonałymi, formalnymi ich ukształtowaniami. „Treścią" tych utworów nie są jednak — jak się zwykle mówi — same uczucia i nastroje, lecz żywe przeżycia i wyobrażenia wyrazistych i jak gdyby realnych ruchów, rytmów i gestów tanecznych, które jednakowoż są nieodłączne od analogicznych ruchów i gestów melodycznych i harmonicznych muzyki danego utworu.

* * *

W rozprawie niniejszej nie mogę już poddać dokładniejszej analizie innych utworów Chopina. Musiałbym napisać całą książkę a nie artykuł, który i tak już bardzo się rozrósł.

Chopinolodzy są na ogół dosyć zgodni co do tego, że tańce Chopina wyrastają z jakiegoś jakby rzeczywistego tła i że ich genezy należy się doszukiwać — poza czysto muzycznym procesem inwencji kompozycyjnej — w osobistych przeżyciach „tanecznych" Chopina.

Robert Schumann np. pisze o Walcach: „w tych utworach przelewa się samo falujące życie i wydaje się, że zaimprowizowano te kompozycje na sali balowej" [33]).

Fryderyk Niecks [34]) — Walce Chopina „są prawdziwymi poematami tanecznymi: poezja rytmu i ruchów tanecznych walca oraz spowodowane przez nie poruszenia są ich treścią".

James Huneker [35]) — Niektóre Walce „zrodziły się z blasku świec i szumu jedwabnych sukien".

Wszyscy ci autorzy trafnie, jak sądzę, wyczuwali, że Walce Chopina wyrosły z tańców, które nie tylko słyszał, ale widział i tańczył, czyli z jakiejś osobiście przeżytej rzeczywistości tańczenia, która w wyrazie artystycznym tych utworów jakoś dochodzi do głosu.

Zadanie niniejszej pracy polegało na próbie potwierdzenia takiego poglądu przez szczegółową i w miarę możności obiektywną analizę odnośnych utworów.

---

33) Według Niecksa: l. c. str. 272 — „Ein so flutendes Leben bewegt sich darin, dass sie wirklich im Tanzsalon improvisiert zu sein scheinen".

34) F. Niecks: l. c. str. 271.

35) J. Huneker: Chopin — człowiek i artysta, str. 192.

DR MARIA SZCZEPAŃSKA (Poznań)

STUDIA O UTWORACH MIKOŁAJA RADOMSKIEGO

(Wiek XV)

(Ciąg dalszy)

ROZDZIAŁ IV

Utwory mszalne

Celem łatwiejszego przeglądu interesujących dzieł Radomskiego i dla uniknięcia ustawicznego powoływania się na odnośne karty rękopisów 52 i 378 grupuję i oznaczam liczbami porządkowymi utwory mszalne naszego kompozytora. Tworzą one cykle po dwa utwory. „Et in terra“ i „Patrem omnipotentem“. Pozostawiając na razie na uboczu kwestię ustalenia chronologi tych cyklów, omawiam je według ich następstwa w obydwóch rękopisach:

1. Et in terra I (rkp. 52, k. 187v-189r),
2. Patrem I (rkp. 52, k. 189v-191r).
3. Et in terra II (rkp. 52, k 200v-201r oraz rkp. 378, k 23v-24r).
4. Patrem II (rkp. 52, k. 201v-202r).
5. Et in terra III (rkp. 378, k. 22v-23r),
6. Patrem III (rkp. 378, k. 4v-6r).

1. Et in terra I [1]

Ten utwór jest nie tylko najdłuższy pomiędzy opracowaniami Ordinarii Missae Radomskiego, lecz w ogóle najdłuższy ze wszystkich do-

[1]) O tym „Et in terra“ wspomina Fr. Ludwig w „Die mehrstimmige Messe d. XIV Jahrhunderts“ („Archiv. f. Musik-Wiss.“ VII, 4, str. 430), pisząc:

tąd odnalezionych jego utworów. Liczy bowiem 272 takty [2]). W czasach, do których należy Radomski, spotykamy „Et in terra" o wiele krótsze, liczące niekiedy po kilkadziesiąt taktów [3]), ale nie brak i obszerniejszych (Zacharias, Dufay) [4]). Utwór Radomskiego jest

---

„Nikolaus selbst zeigt sich in einem mit dreistimmigen Anfangsimitationen beginnenden, dann aber conductusartig fortfahrenden Satzpaar eines tropierten Gloria und eines Credo mit der fortschrittlichsten Technik vertraut". — Z. Jachimecki w swych pracach (podanych we wstępie) stwierdza kilka charakterystycznych technicznych właściwości tego utworu (wstęp imitacyjny, homofonia, „pewna maniera w sposobie przeprowadzenia wątka tematycznego", „wolne formy kontrapunktyczne" (?!), hoket, „styl jeszcze bardzo surowy" (!), ale „odpowiadający stylowi tych czasów", „przeprowadzenie muzyczne tekstu bardzo urozmaicone", „dostrojenie dźwięku z treścią" itd. Utwór Radomskiego „przynosi prawdziwy zaszczyt kompozytorowi polskiemu", co więcej — „Gloria Mikołaja R. przedstawia znacznie wyższy stopień pomysłowości od nasuwającej się do porównania analogicznej kompozycji Antoniego de Civitate", a wreszcie: Gloria Radomskiego przedstawia „niezmiernie większą wartość historyczną(!) od przykładów podanych przez H. E. Wooldrigde'a w II tomie „Oxford History of Music". Jak widzimy, autor nie wypowiada sądów, które wyniknąć winny z przeprowadzenia precyzyjnej analizy porównawczej według kryteriów stylu, lecz ogranicza się do uwag treści wartościującej i „estetycznej", które nie są w stanie określić historycznego stanowiska Radomskiego na tle (i w stosunku do) ówczesnej twórczości muzyki wielogłosowej kościelnej. Trafna jednak jest uwaga autora, że „sam rozmiar kompozycji, liczącej 276 (w rzeczywistości: 272) taktów, wyróżnia ją na tle epoki jej powstania". — W ostatniej swej publikacji pt. „Muzyka polska w rozwoju hist.", t. I, 1948, uznaje „Et in t." I i „Patrem" I za „czysto wokalne kompozycje", zauważa imitacyjny wstęp do tych utworów, nazywając imitacje tego wstępu „nie bardzo wyszukanymi", później jednak „bogato wyposażonym portalem do budowli ze skromniejszego materiału", zauważa następnie że „Et in t." rozpada się na odcinki „zakończone kadencjami wyłącznie w tonie C lub G" (krótsze frazy na innych tonach), a wreszcie, że „w całej kompozycji panuje znaczne urozmaicenie na punkcie wykorzystania różnorakich czynników rytmiki w poszczególnych głosach, w ustosunkowaniu się tych głosów do siebie, ruchliwości jednych przy statyczności drugich, pauzowaniu i kolejnym włączaniu się do prądu melodyjnego, przeciwstawianiu się sobie itd.". Uwagi te nie dotyczą jednak ani konstrukcji ani stylu tego utworu i można je odnieść do wielu kompozycji mszalnych w I połowie XV wieku, posiadających cechy innego stylu, a także do czasów późniejszych.

[2]) Przy obliczaniu ilości taktów uznaję longi, kończące poszczególne części utworu za jeden takt, jak to jest przyjęte w wydaniach muzyki średniowiecznej, także w wydaniach ze skróconymi wartościami nut.

[3]) Np. „Et in terra" Ugona de Lantins (51 t., 71, 95), Dufaya (66, 90), Bedinghama (63), Loqueville'a (68), Ciconii (73, 88), Grossina (77), Dunstable'a (81), Battre'a (94), Binchois'a (93, 97) itd. Wiele „Et in terra" liczy od 100—200 taktów; pochodzą one od tych samych i innych jeszcze kompozytorów.

[4]) Do najobszerniejszych należą „Et in terra": Zachariasa (255 t.), Bourgois'a (270), Dufaya (277).

jednak niewątpliwie jednym z najobszerniejszych w jego czasach. Jaki jest powód takich rozmiarów — liturgiczny, techniczny czy inny — tego nie można na razie rozstrzygnąć (trop tego „Et in terra" liczy przecież zaledwie 14 taktów). Całość opracowana jest wyłącznie trójgłosowo, nie zawiera ustępów przeznaczonych do wykonania choraliter ani też nie jest poprzedzona wstępną chorałową intonacją („Gloria in excelsis Deo"); brak również ustępów dwugłosowych.

„Et in terra" Radomskiego rozpada się na 7 ustępów różnej długości; podział na dwie zasadnicze części (1. Et in terra, 2. Qui tollis), jak w późniejszej mszy klasycznej, nie posiada wpływu na jakieś symetrie w budowie; kadencja przed „Qui tollis" kończy się na *g*, gdy wszystkie kadencje poszczególnych ustępów mają zakończenie na *c*. Każdy z 7 ustępów jest (co najmniej w jednym głosie) oddzielony od poprzedniego lub następnego kreską przeprowadzoną przez system liniowy i jest zakończony longą i kadencją pełną. Wobec tego dyspozycja tekstu i opracowania polifonicznego jest następująca:

1. Et in terra (t. 1—41; 41 taktów); 2. Gratias agimus (t. 42—76; 35 t.); 3. Domine fili (t. 77—100; 24 t.); 4. Qui tollis (t. 101—153; 53. t.); 5. Quoniam tu solus (t. 154—193; 40 t.); 6. Tropus: Maria tripartitum — Cum Sancto Spiritu (t. 194—235; 42 t.); 7. Amen (t. 236—272; 37 t.).

Ze względu na niektóre inne mszalne utwory Radomskiego i na pewne rodzaje formalnego konstruowania takich samych utworów przez niektórych innych współczesnych kompozytorów, należy tu od razu zaznaczyć, że pomiędzy 7 częściami tego „Et in terra" nie zachodzi identyczność opracowania ze zmianą tekstu. Mimo pewnych identyczności fraz w tenorze lub w innych głosach i mimo pewnych analogii w opracowaniu technicznym, części tych nie łączy wspólny, w swym przebiegu identyczny „tenor-cantus firmus" o równonutowej lub inaczej menzurowanej budowie.

Ani w tenorze, ani w innych głosach nie znajdujemy ani w prostej, ani w „koloryzowanej" postaci takiego materiału melodycznego, który by wskazywał na pochodzenie z chorału gregoriańskiego. Temat w cantus, rozpoczynający „Et in terra", jest zupełnie niewątpliwie podobny do pierwszej frazy antyfony „Hodie scietis" [5]), jednakże nie jest możliwe definitywne rozstrzygnięcie, czy to podobieństwo nie jest jednak przypadkowe. W dalszym przebiegu cantus nie zawiera żadnego podobieństwa z melodią antyfony. (Bardzo wiele ówczesnych mszy zawiera na początku frazę, przypominającą początki pe-

---

[5]) Liber usualis missae, Romae-Tornaci s. a.

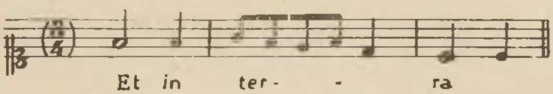
wnych chorałów, w dalszym przebiegu jednak podobieństwo to zupełnie znika). (Do melodii tropu „Maria tripartitum“ jeszcze powrócimy). Nie jest bynajmniej wykluczone, że materiał tematyczny tego „Et in terra“ pochodzi z własnej inwencji Radomskiego, wzorującej się zapewne nie tylko na kościelnej, ale i na świeckiej melodyce jego czasów. Niemniej należy zwrócić uwagę na fakt, że np. repertuar mszalny ówczesnej (przed Dufay'em) muzyki włoskiej (tuż przed i po r. 1400) nie wykazuje związku z chorałem, jak to wynika z dawniejszych badań Fr. L u d w i g a i H. B e s s e l e r a i nowszych W. K o r t e g o[6]). Poszukiwania dalsze będą przeto musiały pójść w innym kierunku.

Po powyższych uwagach wstępnych możemy przejść do analizy „Et in terra“ I, zaczynającego się od następującego ustępu imitacyjnego, którego „temat“ w dalszym przebiegu utworu już nie powraca w głosie górnym (cantus) i kontratenorze:



6) Studie zur Geschichte der Musik in Italien im 1. Viertel des XV Jahrhunderts, Kassel 1933, str. 44—45. — Por. również E. D a n n e m a n n: Die spaetgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays, Strassburg 1936, str. 83.

Temat tego imitacyjnego wstępu, ujęty w ramy kwarty czystej, wypełnionej zstępującymi sekundami i ozdobionej nutami otaczającymi ornamentalnie („periheletycznie“) górny ton kwarty, wzgl. powracającymi do niego, nie jest w swej zasadniczej osnowie rzadki w muzyce wielogłosowej przed Dufayem, a także w okresie szkoły burgundzkiej. Posiada on wówczas różne postacie, albo prostsze, albo mniej lub więcej ozdobne. Po zestawieniu wszystkich możliwych podobieństw z wydanymi (a częściowo także nie wydanymi) utworami z okresu przed Dufayem, posiada on najwięcej podobieństw z pierwszym odcinkiem tematu naczelnego w „Et in terra“ Zachariasa, które znajduje się nie tylko w rękopisie włoskim (Bolonia, Liceo Mus. cod. 37) i niemieckim (Monachium, Bibl. Państw. cod. 3232a), ale i polskim[7]. Oto początek tematu Zachariasa:



Znane są wprawdzie „Et in terra“ Leonellusa i Dunstable'a, zaczynające się od podobnych tematów *(c‘c‘c‘d‘c‘ag* oraz *c‘d‘c‘ag)*[8], jednakże już ze względów chronologicznych związek Radomskiego z nimi jest wysoce nieprawdopodobny, a następnie przebieg 4 taktu w temacie Radomskiego i 2 taktu w temacie Zachariasa jest niemal identyczny, co więcej — motywy w cytowanych taktach utworów tych dwóch twórców są ornamentalne, czego w tematach Leonellusa i Dunstable'a nie znajdujemy; a wreszcie: „Et in terra“ Radomskiego i Zachariasa rozpoczynają się kolejnym wejściem głosów, czego u obydwóch mistrzów angielskich również nie znajdujemy. (Na wpływy Zachariasa w dziełach Radomskiego miałam już dawniej sposobność wskazać[9]); wskażę na nie jeszcze w dalszym ciągu tej pracy).

Jak widzimy w załączonym wyżej przykładzie, imitacyjny temat „Et in terra“ Radomskiego wchodzi po kadencji naprzód w tenorze, potem w kontratenorze, a w obydwóch głosach na kwincie dolnej (g‘-c‘-c‘). Ta kolejność będzie zachowana przeważnie w sporadycz-

---

[7]) Por. moją pracę: Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce, w „Księdze pamiątkowej ku czci Prof. dra A. Chybińskiego“, Kraków 1930, str. 50 i 56.

[8]) Por.: Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich, XXXI, Bd. 61, Wien 1924, str. 104 i 107.

[9]) Por. odn. 7), str. 53.

nych imitacjach „Et in terra", które jednak nie jest oparte w całości na zasadzie przeimitowania ani też zwykłego kanonu, jak się jeszcze przekonamy. Zatrzymamy się obecnie przy tym imitacyjnym wstępie, ponieważ wymagają tego nie tylko zagadnienia formalnej struktury „Et in terra", ale także pewne kwestie należące już do krytyki stylu, do której prowadzi analiza porównawcza.

Msza wielogłosowa przed Dufayem — przeważnie stosująca technikę konduktową — posługiwała się w opracowaniach „Et in terra" (i przynależnego „Patrem") w różny sposób techniką imitacyjną, o ile ją obierano za rodzaj opracowania lub przynajmniej częściowo stosowano. Niekiedy opracowywano już całe części mszy kanonicznie („fuga", „caccia"), zatrudniając imitacyjnie albo wszystkie głosy, albo też tylko część głosów, przy czym jeden z niższych głosów (zazwyczaj instrumentalny kontratenor) nie brał udziału w imitacji. Tu należą np. „Et in terra" Mattea da Perugia, Engarda i kilku anonimowych [10]), spomiędzy nich np. VI „Et in terra" w rkp. 378, mające klasyczną formę caccii [11]). Przeważnie jednak stosowano mniej lub więcej szeroko zbudowaną imitację na początku „Et in terra" z udziałem wszystkich lub części głosów, po czym dalszy ciąg utworu albo wcale nie stosował imitacji, albo tylko sporadycznie. Tu należą np. „Et in terra" takich kompozytorów, jak Zacharias, Barthol. de Bruollis, Arn. de Lantins, Hugo de Lantins, Joh. Franchois i inni [12]). Że i ten rodzaj formowania „Et in terra" jest reprezentowany w polskich rękopisach owych czasów, dowodzi nie tylko „Et in terra" I Radomskiego, ale i 4-głosowe „Et in terra" Zachariasa w rkp. 378 (k. 12) [13]). Ponieważ jednak Radomski ujmuje swój utwór wokalnie, przeto nie ogranicza ilości imitujących głosów do dwóch (jak w caccii), lecz wiąże imitacją wszystkie trzy (tekstowe) głosy. Należy tu zaznaczyć, że w wydanych mszach wzgl. częściach mszy z czasów przed Dufayem i jego szkołą nie znajdujemy analogii do tego rodzaju formowania początków części mszy wokalnych. Że w takiej koncepcji widzieć należy wpływ motetu imitacyjnego, jak go tworzyli J. Ci-

10) Fr. Ludwig: Die mehrstimmige Messe itd., „Archiv. f. Musikwiss.", VII, 4, str. 423.

11) Por. odn. 7), str. 33.

12) Korte, op. cit. str. 81; ponadto Ch. van den Borren: Polyphonia sacra, London 1932, str. 10, 93, 118 oraz Denkmaeler d. Tonkunst in Oesterreich, XXXI, Bd. 61, str. 28.

13) Por. odn. 7), str. 34 i n.

conia, Antonius de Civitate A. lub Zacharias[14]) — to zdaje się być niemal pewne. Posiadamy jednak wiadomość o imitacyjnych wstępach w 3-głosowych wokalnych mszach (konduktowych) tylko w niektórych utworach Zachariasa[15]): w jednych wchodzą głosy kolejno, lecz nie w sensie imitacji, w innych natomiast z zastosowaniem imitacji, po której następuje już zwykły „conductus". Jako cechę charakterystyczną wokalnych mszy Zachariasa podkreśla W. Korte[16]) ponadto ritornele, które w głosie górnym stereotypowo i często powracają, zmieniając swe położenie (stopnie). Istotnie — zjawisko to w „Et in terra" I Radomskiego daje się łatwo stwierdzić. Ritornelem jest tu fraza, która w imitacyjnym wstępie zajmuje w cantus takty 8—10. Wszystko zdaje się przemawiać za tym, że wzorami konduktowego „Et in terra" Radomskiego były również wokalne msze Zachariasa, poprzedzane imitacyjnym wstępem, ale pisane w zasadzie techniką konduktową, z rzadka zawierające małe imitacje. (Mimo to można, jak się jeszcze przekonamy, mieć pewne wątpliwości, czy „Et in terra" I i „Patrem" I są wyłącznie, w całości utworami ściśle wokalnymi).

Kilka jeszcze uwag o imitacji w „Et in terra" I oraz o zjawiskach niekiedy jej towarzyszących uzupełni to, co wyżej było powiedziane. Wprawdzie techniką imitacyjną Radomskiego zajmę się szczegółowiej osobno (w II części tej pracy pt. „Kontrapunkt Mikołaja Radomskiego"), jednakże tu zatrzymamy się przy niej, ponieważ wraz ze wstępem imitacyjnym wskazuje ona na techniczno-formalne cechy włoskie w analizowanym „Et in terra" I. Radomski nie posługuje się nią w dalszym przebiegu utworu w szerszej mierze. Zwracamy uwagę na mały imitacyjny fragment w t. 119—122, tworzący nawet stretto (wejście 3 głosów w tym samym jak we wstępie porządku i w tych samych interwałach) i na sąsiadującą z nią (t. 122—126) imitację z zastosowaniem odwrócenia tej samej frazy i jakby z augmentacją w kontratenorze w stosunku do cantus — wreszcie na charakterystyczne końcowe imitacje w obszernym „Amen", połączone z progresją i hoketem na wzór włoski[17]), a więc również z czynnikami konstruktywnymi, wy-

---

14) Korte, op .cit., str. 27, 32, 39, 83.

15) Korte, str. 79—82.

16) Korte, ibid.

17) Według poglądów Fr. Ludwiga i H. Besselera, oraz v. Fickera, podzielanych przez W. Kortego, op. cit. str. 47—49 („Italianismen"), 83. — Podobne opracowanie końcowych „Amen" zawierają m. i. msze J. Ciconii, Ant. Romanusa, B. Feraguta, N. Zachariasa.

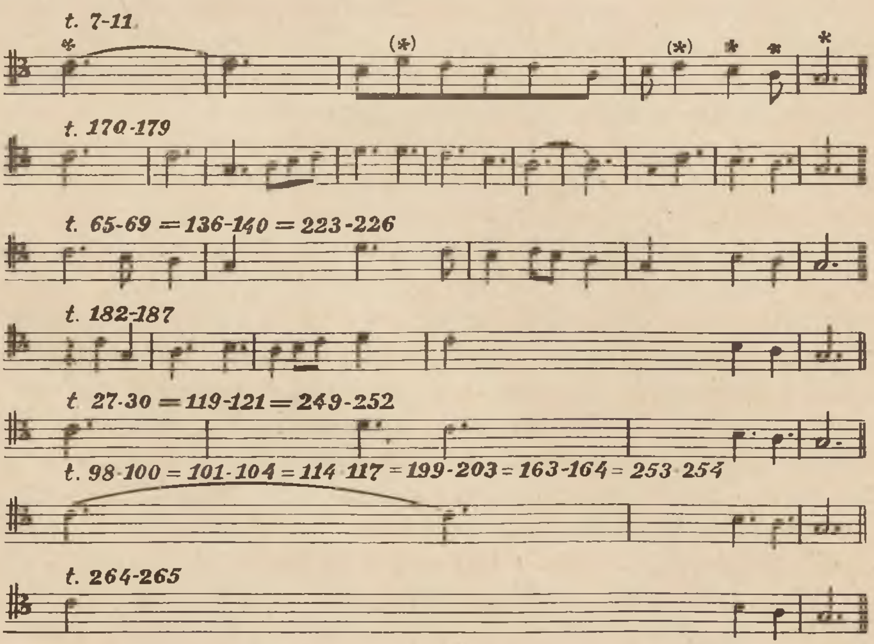
twarzającymi moment symetrii. Progresje melodyczno-rytmiczne (niekiedy w połączeniu z hoketem) są częste zwłaszcza od ustępu V. Wzrasta dzięki nim suma cech włoskich, nabytych jednak nie tylko pod wpływem Zachariasa.

Te drobne szczegóły imitacyjne i hoketowe jako czynniki techniki motetowej „naruszają“ oczywiście konduktowy, jasno rozplanowany tok omawianego „Et in terra“ I, podkreślany już przez Ludwiga[18]), mimo że rodzaj „conductus“ w tym utworze, najbardziej widoczny w stosunku tenoru do kontratenoru, nie posiada oczywiście cech właściwych rytmicznie zrównoważonemu conductus angielskiego pochodzenia (w stosunku zwłaszcza do conductus francuskiego). Można przy tej sposobności wskazać na pewne szczegóły fauxbourdonowe w kadencjach „Et in terra“ I; są to jednak szczegóły znaczenia pobocznego. Technika zaś konduktowa Radomskiego zajmie nas w II części tej pracy.

Rozpatrzmy obecnie kwestię: w jakim stosunku do całości „Et in terra“ pozostaje wstęp imitacyjny i materiał melodyczny w nim zawarty, inaczej mówiąc, czy materiał ten jest w dalszym przebiegu utworu powtarzany bez zmian czy ze zmianami. Otóż w ciągu całego przebiegu tegoż zauważamy nie tylko powtarzające się frazy, odcinki, motywy w jednym głosie, zwłaszcza w tenorze, lecz także identyczne ich „opracowania“ we wszystkich głosach. Powtarzania te są albo zupełnie identyczne, albo też mało zmienione w stosunku do pierwotnego wzoru; zjawiają się na tych samych stopniach lub są przenoszone na inne stopnie. Tak np. w tenorze zauważymy następujące analogie: t. 18 — 21 = 22 — 24 = 38 — 39 = 44 — 46 = 95 = 96 = 155 — 157 = 189 — 191 = 217 — 219; ze zmianą stopni: t. 18 — 21 = 65 — 66 = 67 = 68 = 81 — 83 = 98 — 100 = 101 — 104 = 114 — 118 (augmentacja!) = 119 — 121 = 136 — 137 = 138 — 139 = 145 — 146 = 147 — 148 = 151 — 153 = 163 — 164 = 173 — 176 = 177 — 179 = 186 — 187 = 199 — 203 = 205 — 207 = 208 (212) — 215 (częściowa augmentacja) = 223 — 224 = 225 — 226 = 227 — 228 = 228 — 229 = 229 — 230 = 230 — 231 (progresje!) = 249 (250) — 251 (252) = 253 — 254 = 264 — 265; wreszcie ze zmianą wariacyjną: t. 18 — 21 = 27 — 30 = 65 — 70 = 136 — 141 = 183 — 187 = 223 — 226 = 249 — 252 (zmiany wariacyjne polegają tu na rozszerzaniu frazy zasadniczej w drodze zmian wartości ryt-

[18]) Por. odn. 1).

micznych i powtórzeń motywów). Jak więc widzimy, tenor jest w całości swej przeniknięty zasadą powtórzeń bez zmian lub ze zmianami t e j s a m e j f r a z y wzgl. tych samych fraz. Zamiast „tenoru-cantus firmus“ stosowana jest tutaj zasada „o ś r o d k a melodycznego“, powtarzanego bez zmian lub ze zmianami, ta sama zasada, którą stwierdziliśmy, omawiając formę „Historigraphi“ (por. rozdział I tej pracy), przyjąwszy termin „ośrodek melodyczny“, wprowadzony przez W. K o r t e g o[19]). Ta powtarzana fraza o kierunku zstępującym, zajmująca tak wielką część tenoru, nie jest niczym innym, jak tylko uproszczeniem tematu imitacyjnego, który sam jest zakończony jakby swym własnym skrótem. Dla łatwiejszego zorientowania się w tej formotwórczej technice tematycznej o charakterze modyfikacyjno-wariacyjnym zestawiamy tu kilka jego postaci, od najbardziej rozwiniętej (temat imitacyjny) do najprostszej, najbardziej uproszczonej:



Nie jest to jedyna (wielopostaciowa) fraza, zjawiająca się częściej w przebiegu tenoru. Zwraca np. na siebie uwagę fraza następująca:



19) Op. cit.

która w tej i podobnej postaci (z nutami dodanymi przed nią i po niej) powraca kilkakrotnie (t. 19—21, 22—24, 35—39, 42—45, 154—158, 187—190, 216—219). Być może, iż stanowi ona odcinek jakiejś nieznanej pieśni lub może — co wcale nie jest wykluczone — jest zaczerpnięta wprost z jakiegoś utworu wielogłosowego. Jest ona spokrewniona z głównym ośrodkiem melodycznym tego utworu (kierunek zstępujący), lecz zachowuje początkowy interwał kwintowy. Przypomnieć należy w tym miejscu, że fraza ta znajduje się już w „Historigraphi" (por. I rozdział tej pracy). Ponieważ ten utwór powstał w r. 1426, przeto nie jest wykluczone, że z tego samego czasu pochodzi „Et in terra" I i „Patrem" I Radomskiego. Resztę materiału melodycznego stanowią motywy, które łączą i oddzielają zasadnicze frazy, wyprowadzone z „ośrodka melodycznego" tenoru.

Jak już wyżej wykazaliśmy, druga część cantus we wstępie imitacyjnym „Et in terra" I powraca częściej w tym samym głosie jako rodzaj „ritornelu", podobnie jak w wokalnych mszach Zacharias a, na co wskazał po raz pierwszy W. Korte[20]). Chodzi tu o frazę w taktach 8—10. Stanowi ona istotnie bardzo znaczną część materiału w cantus. Jeśli porównujemy z sobą temat imitacyjny i ten „ritornel", wówczas rozpoznajemy łatwo, że konstruktywnie „ritornel" jest odwróceniem tematu imitacyjnego (kierunek wstępujący!). Nie jest to — jak wykazały badania cytowanych wyżej badaczy — rzadkie zjawisko w muzyce wielogłosowej XIV i XV wieku. Idąc w ślad za tym spostrzeżeniem stwierdzamy, że tenor zawiera głównie frazy powstałe z tematu imitacyjnego (stąd ich kierunek zstępujący), cantus zaś frazy pochodzące z „ritornelu" (stąd ich kierunek wstępujący). „Ritornel" pojawia się w cantus przeszło 20 razy, zawsze w postaci zmodyfikowanej, niekiedy z przeniesieniem na inne stopnie (najczęściej zakończenie na *c*, zamiast na *g*). To ustawiczne pojawianie się takiej frazy, miewającej najczęściej znaczenie frazy kadencjonującej, sprawia — jak to już W. Korte podkreślił[21]) — wrażenie czegoś schematycznego w budowie utworu. Możemy to uznać zresztą za jeden z objawów schyłkowego okresu „artis novae". Poza tym cantus mieści w sobie niekiedy frazy o kierunku zstępującym oraz kombinacje obydwóch fraz że wstępu imitacyjnego. Można zatem do pewnego stopnia mówić o motywicznej budowie „Et in terra" I, zawierającej w sobie momenty identyczności lub bliskiej analogii. Kontratenorem we wszystkich utworach Radomskiego zajmę

---

[20]) Por. odn. 16).
[21]) Por. odn. 16).

się w II części tej pracy, jednakże przy końcu rozdziału następnego, dotyczącego „Patrem“ I, a w związku z „Et in terra“ I, zatrzymam się na chwilę przy tej kwestii, mającej niekiedy bliski związek z zagadnieniem formy, które nas w tej części pracy głównie zajmuje.

W związku ze wskazaniem tylu identyczności melodycznych i w tenorze i w cantus, możemy stwierdzić również identyczność zachodzącą równocześnie we wszystkich głosach, mianowicie: t. 65—70=136—141=223—226 są w stosunku do siebie równie identyczne jak t. 114—118=212—215. Nie wymieniam tu już licznych tzw. „uderzających podobieństw“. Wreszcie zauważyć możemy, celem wyczerpania tych kwestii, że rzadko się zdarza, by powtarzająca się fraza w tenorze była w innych głosach identycznie kontrapunktowana.

W „Et in terra“ I, liczącym 272 takty, znajduje się około 60 kadencyj przedstawiających się jako połączenia: VII^6—I. Nie spotykamy więc jeszcze kadencji *D—T,* coraz częstszej dopiero w szkole burgundzkiej. Pod tym względem Radomski przestrzega jeszcze tradycji trecenta, podobnie jak niemal wszyscy starsi mistrze jego czasów. Brak nawet tej kadencji *D—T,* która powstaje przez skrzyżowanie niższych głosów dla uniknięcia kwint równoległych. Już tak wielka ilość kadencyj wskazuje na to, że utwór rozpada się na wielką ilość odcinków. Kadencje te są na włoski sposób bardzo wyraźne, a te kadencje w których na sposób francuski nie biorą udziału wszystkie głosy, lub w których kadencja jednego głosu jest zniweczona ruchem głosów innych, w ogóle nie zachodzą. Odcinki 3—5-taktowe w „Et in terra“ I przeważają. Możemy zatem mówić o budowie opartej na krótkich, wyraźnie od siebie oddzielonych odcinkach, frazach, niekiedy nawet motywach. W czasach Radomskiego była to jedna z zasadniczych cech stylistycznych muzyki wielogłosowej włoskiej, zarówno kościelnej jak świeckiej, w przeciwieństwie do formalnych cech muzyki francuskiej, która w budowie posługiwała się najczęściej frazami dłuższymi, bardzo często nie kadencjonującymi w ten sposób, że kadencje tworzyły wyraźnie wszystkie głosy równocześnie. (Rzecz jasna, że cechy włoskie znajdujemy również w tych dziełach francuskich, które — jak to stwierdzamy np. w dziełach niektórych wyżej wymienionych starszych mistrzów francuskich — dowodzą wpływów włoskiej „artis novae“; był to bowiem, jak wiadomo, czas bardzo żywej wymiany wartości stylistycznych między muzyką włoską i francuską).

Wreszcie dla uzupełnienia spostrzeżeń, w wyniku których uznać musimy włoskie wpływy w „Et in terra“ I Radomskiego za dowie-

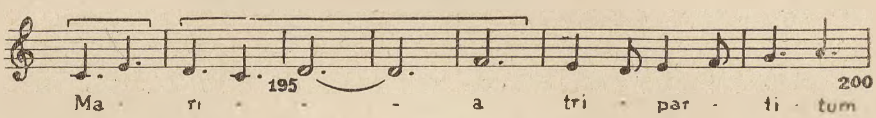
dzione, wskażemy jeszcze na jeden czynnik formotwórczy, jakim jest r y t m i k a, w połączeniu z melodyką. I ta cecha okazuje się w ł o s k ą, jak wynika z załączonego przykładu (t. 212—222), przypominającego nam zresztą rytmiczne konsekwencje, które wynikają z prolatio maior w tempus imperfectum:

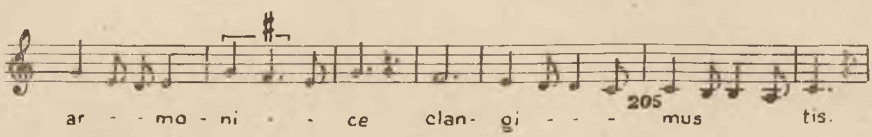


Przytoczony tu fragment, tak niezmiernie charakterystyczny, zastanawia swą jasno sprecyzowaną rytmiką, której kołyszący ruch jest tak typowo włoski, podobnie jak melodyka, nie posiadająca znamion muzyki kościelnej, a będąca w całym swym habitus jakby wyjęta z pieśni świeckiej, może nawet ludowej. (W fantazji symfonicznej „Aus Italien" Ryszarda Straussa, w części ostatniej, znajdujemy podobne frazy z identyczną rytmiką). Przytoczony tu fragment z „Et in terra" I demonstruje nam żywo to, co Fr. L u d w i g ujął w następującym zdaniu [22]), odnoszącym się do włoskich kompozytorów muzyki kościelnej XIV/XV wieku: „kompozytorzy tych mszalnych „organa" przenoszą po prostu na swe nieliczne utwory mszalne styl głównych pięciu form stylistycznych muzyki świeckiej, mianowicie styl conductus, motetu, ballady, madrygału i caccii".

22) G. A d l e r: Handbuch der Musikgeschichte, wyd. II, 1930, str. 293.

Tuż przed cytowanym właśnie przykładem, demonstrującym wyraźnie włoski charakter melodyki znajduje się w „Et in terra“ I wspomniany wyżej tropus (t. 194—207), którego melodia jest w tym fragmencie częściowo wyzyskana wariacyjnie. Trop ten zawiera słowa: „Maria tripartitum armonice clangimus tis“. Można by więc na podstawie tego tropu przypuścić z pewną dozą prawdopodobieństwa, że jest to cykl mszalny (wraz z „Patrem“) napisany na jakieś uroczyste święto N. P. Niestety brak związku zarówno z odnośnym materiałem chorałowym jak i pieśniami ku czci N. P. nie pozwala nam wyjść poza ostrożną hipotezę. Melodię tę przytaczamy z tego powodu, że z jednej strony potwierdza ona pieśniowy element w formalno-melodycznej strukturze „Et in terra“ I, z drugiej zaś wykazuje w swej pierwszej części uderzające podobieństwo z melodią znanej kolędy:

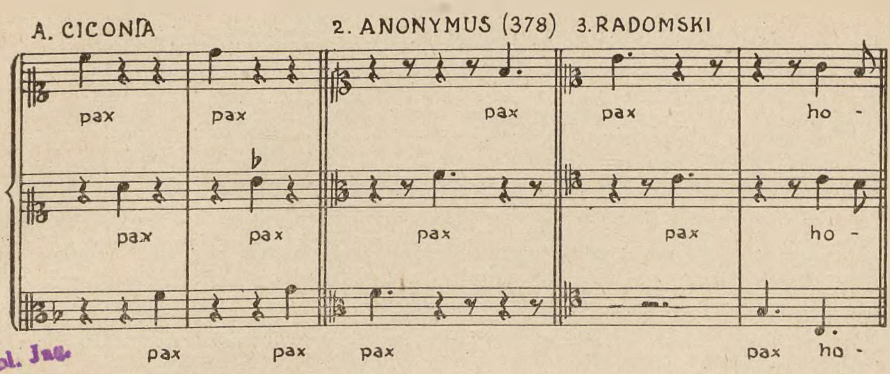




Nie mamy jednakże żadnej pewności czy odnośna melodia kolędowa była już w tej lub podobnej postaci znana w XV wieku. Tak więc i ta kwestia pozostaje otwarta.

Wykazałam w „Et in terra“ I Radomskiego szereg cech włoskich w budowie całości i jej szczegółach. Tu musimy jeszcze zwrócić uwagę na pewien drobny, lecz bardzo charakterystyczny szczegół, który znajdujemy w mszach J. Ciconii i innych, oraz Radomskiego, szczegół, o którym odnośnie mszy Ciconii wspomina już v. Ficker[23]), nazywając go cechą „francuską“, określoną przez niego jako „drastyczną“. Dotyczy on hoketycznego przejmowania pojedynczego tonu przez wszystkie głosy ze słowem *„pax“*. Szczegół ten powtarza się również w anonimowym „Et in terra“ w rkp. 378, wobec czego efekt ten, dający w wyniku retoryczną figurę *„pax-pax-pax“*, musiał być wówczas dość rozpowszechniony, jakkolwiek nie zawsze w równie „drastycznej“ postaci. Zestawiamy tu trzy różne jego rodzaje:

[23]) Die fruehen Messenkompositionen der Trienter Codices, w „Studien zur Musikwissenschaft“, XI, Wien 1924, str. 7.



U Ciconii efekt ten jest niewątpliwie nieco przesadzony przez zastosowanie progresji, u anonimowego kompozytora z rkp. 378. dość prymitywny, u Radomskiego bardzo umiarkowany a przy tym dlatego bardziej artystyczny, że jest połączony z efektem echa (imitacja między cantus i kontratenorem a tenorem) i oparty na tonice i dominancie, głównych tonach motywów zasadniczych. Jest tu również może przez Radomskiego nie zamierzona, ale wyraźna symbolika jakby spływania ,,pokoju" (pax) z niebios na ,,ziemskie padoły" ku ,,ludziom dobrej woli" (hoketus zstępujący). Można nie wątpić w zapewnienie v. F i c k e r a, że efekt ten jest pochodzenia f r a n c u s k i e g o. Przejął go Radomski jednakże najprawdopodobniej od jakiegoś kompozytora w ł o s k i e g o, stojącego pod wpływami francuskimi lub może od J. C i c o n i i, który, będąc pochodzenia flamandzkiego, pozostawał z muzyką francuską zupełnie niewątpliwie w jakichś stosunkach, zanim przed r. 1400 przybył do Padwy jako kanonik.

2. Patrem omnipotentem I [24]

Jeśli w poprzednim „Et in terra" I liczącym 272 takty, odejmiemy pierwszy takt i 14 taktów liczący trop, wówczas okaże się, że rozmiar omawianego obecnie „Patrem" jest najzupełniej równy rozmiarowi „Et in terra" I. Liczy bowiem 257 taktów. Obszerne „Amen", kończące te obydwie części mszalne, posiadają również identyczne rozmiary (po 37 taktów). Ta identyczność rozmiarów w ówczesnych

[24]) O tym „Patrem" pisze Z. J a c h i m e c k i („Muzyka polska", t. I, 1948), że jest opracowany „w podobny sposób" jak „Et in terra", że jest „szeroko zakrojoną kompozycją", „liczącą 258 taktów" (zam. 257). I tu również brak uwag bardziej istotnych.

mszach (wzg. dwuczęściowych cyklach: „Et in terra“ i „Patrem“) jest wypadkiem bardzo wyjątkowym. Spotykamy się z nią np. w mszy „Se la face“ Dufaya (po 275 t.), Bedinghama-Langensteissa, także w jednym z anonimowych opracowań mszy „O rosa bella“ [25]). Zazwyczaj bowiem „Patrem“ jest o wiele dłuższe od „Et in terra“, już choćby ze względu na rozmiar tekstu. Wątpić można, czy ta równość rozmiarów w tych obydwóch przynależnych do siebie częściach mszalnych Radomskiego jest wynikiem przypadku. Przyczyna tego zjawiska leży najniewątpliwiej w jakiejś z góry obranej i przewidzianej zasadzie konstruktywnej, która wprawdzie nie jest zbyt jasna, której jednakże wynikiem jest rodzaj ugrupowania materiału, stanowiącego tenor, i to materiału wspólnego obydwu tym częściom mszalnym.

„Patrem“ I rozkłada się na pięć następujących ustępów:

1. Patrem omnipotentem (t. 1—86; 86 t.); 2. Et incarnatus (t. 87—120; t. 34); 3. Et resurrexit (t. 121—164; 44 t.); 4. Et in spiritum (t. 165—220; 56 t.); 5. Amen (t. 221—257; 37 t.).

Podobnie jak w „Et in terra“ I, środkowa część w „Patrem“ kończy się na V stopniu, wszystkie inne zaś kadencją I stopnia.

Przynależność do siebie „Et in terra“ I i „Patrem“ I uwidacznia się poza ich bezpośrednim sąsiedztwem w rkp. 52 — najbardziej w melodycznych składnikach tenoru. Jego materiał jest identyczny. Zaledwie jedna czwarta część substancji tenorowej nie znajduje zupełnie ścisłej analogii z tenorem w „Et in terra“ I, jakkolwiek i ona daje się bez trudu wyprowadzić z zawartości tego głosu. Zmiany wariacyjne we frazach wykazują minimalne różnice. W ich uporządkowaniu panuje zasada identyczności w następstwie i zasada permutacji. Ale daleko częściej jest tutaj stosowana zasada analogii w następstwie fraz. Poza tenorem tropu w „Et in terra“ I nie znajdujemy ani jednej frazy, która by również w „Patrem“ I nie stanowiła części tenoru. Te same frazy są kilkakrotnie powtarzane i poddawane zmianom wariacyjnym. Nie będziemy tu już wykazywali wszystkich analogii pomiędzy poszczególnymi głosami zaznaczającymi się nawet w rodzaju progresyjnej na wzór włoski motywiki, wystarczy zapewne, jeśli wskażemy na kilka miejsc, w których zachodzi całkowita analogia pomiędzy wszystkimi głosami, a więc np.:

Et in terra t. 64—70 = Patrem t. 42—46,
t. 81—90 = t. 61—72,
t. 77—86 = t. 128—138 itd.

25) Denkmaeler d. Tonkunst in Oesterreich, VII 1 i XXXI 61.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w „Patrem“ I największe różnice w stosunku do „Et in terra“ I muszą zachodzić w cantus, jako głosie, którym kompozytor inaczej kontrapunktuje wspólne tym utworom frazy tenoru, jakkolwiek i tu nie brak pewnych analogii, nawet jeśli wyłączymy z porównania stereotypowe frazy kadencjonujące, krótkie jedno- i dwutaktowe frazy progresyjne o kierunku zstępującym (np.: *ag-gf-fe-ed)* z identyczną rytmiką, pewne drobne motywy w identycznym typie periheletycznym itp. I tu panuje również drobnocząstkowa struktura melodyczna, rzadko bardzo rozwijająca się w szersze łuki poza symetriami progresyjnymi na przestrzeni większej ilości taktów. Na ogół można zauważyć, że melodyka głosu górnego w „Et in terra“ I jest bogatsza niż w „Patrem“ I, gdzie zaznacza się już pewne wyczerpanie możliwości melodycznych; nieco jawniej występuje tu szablonowość, jakkolwiek płynność i śpiewność tego głosu jest i tu niezaprzeczona.

Od samego początku „Patrem“ I znajdujemy bliskie analogie z „Et in terra“ I także w formalnym zastosowaniu techniki kontrapunktycznej. Również „Patrem“ I rozpoczyna wstęp imitacyjny, z tematem, który jest zwięzłym ujęciem takiegoż wstępu w „Et in terra“ I (p. wyżej):



Temat tego wstępu jest s k r ó t e m tematu imitacyjnego wstępu w „Et in terra“ I. Ten ostatni czyni wrażenie, jakby był rozwinięciem tematu z „Patrem“ I, jednakże przeczy temu fakt kilkakrotnego pojawienia się (w postaci wariacyjnej) tematu z „Et in terra“ I — w „Patrem“ I (t. 42—46, 56—67, 97—105, 178—184, 227—234). Niekiedy różnice zacierają się, ale istota konstruktywna tematu pozostaje bez zmian, z zachowaniem pentatonicznej cechy (a‘-g‘-e‘-d‘-d‘ c‘-a-g). W stosunku do innych kompozytorów z czasów Radomskiego można tu stwierdzić identyczne traktowanie tematu w „Patrem“ w porównaniu z tematem „Et in terra“, mianowicie ujmowanie tegoż bardziej zwięźle. Decydującym względem była tu zapewne obfitość tekstu w „Patrem“.

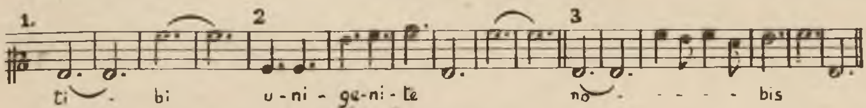
Jak w „Et in terra“ I, tak w przynależnym do niego „Patrem“ I, również konduktowym, poza imitacyjnym wstępem Radomski rzadko już wraca do stosowania i m i t a c y j n e j t e c h n i k i jako czynnika ściśle konstruktywnego (por. t. 35 i 37, 51—52 i 52—53 z odwróceniem motywu, 81—82 i 82—83, 136—139 i 138—140, 148—150). W końcowym „Amen“ widzimy oczywiście również zastosowanie imitacyjnej techniki (w późniejszych wiekach znajdzie zastosowanie obszerna fuga, tzw. „Amen-Fuga“), zastosowanie bardziej kunsztowne, bogatsze w środki, niż w „Amen“ z „Et in terra“ I, bo w połączeniu z o d w r a c a n i e m m o t y w ó w, w y m i a n ą g ł o s ó w („Stimmtausch“), h o k e t e m i p r o g r e s j ą. Wskazujemy na te szczegóły dla wykazania i d e n t y c z n o ś c i s t r u k t u r y f o r m a l n e j w „Et in terra“ I i w „Patrem“ I, identyczności, której odpowiada identyczność techniki konduktowej, rzadko tylko — poza wstępem i zakończeniem („Amen“) — ozdabianej szczegółami imitacyjno-motetowymi. Można nawet powiedzieć, że w „Patrem“ I h o m o f o n i a k o n d u k t o w a, z zachowaniem identycznej rytmiki we wszystkich głosach, znajduje obfitsze zastosowanie (por. np. t. 209—220). Są to już jednak kwestie techniki konduktowej, które nas zajmą w II części tej pracy.

Zaznaczyliśmy już dawniej (p. wyżej rozdział dotyczący „Et in terra“ I), że przy końcu niniejszego razdziału powrócimy do kwestii kontratenorów w „Et in terra“ I i w „Patrem“ I, aby rozstrzygnąć, czy głosy te w dwóch utworach nie budzą wątpliwości odnośnie ściśle wokalnego charakteru tego cyklu mszalnego. (Wyczerpująco omawiam kontratenory Radomskiego w II części tej pracy).

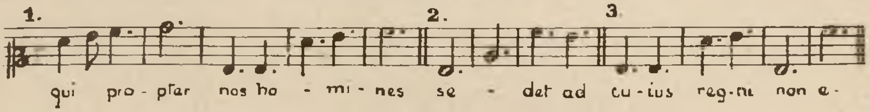
Zauważyliśmy już we wstępie do niniejszej pracy, a także później, że tekst tych utworów jest wpisany pod w s z y s t k i m i trzema głosami, a więc i w głosie środkowym, który — jak wynika z jego

melodyki — jest głosem uzupełniającym, kontratenorem. W przeciwieństwie do cantus i do tenoru znajdujemy w kontratenorze takie interwały, których rozpiętość, częstość oraz następstwo po sobie (nawet po wyłączeniu tzw. „martwych interwałów“) zmniejszają bardzo znacznie jego wokalną płynność i śpiewność. Są to liczne septymy, a zwłaszcza nony i decymy, i to zarówno w górnym jak i dolnym kierunku, jak to widzimy w następujących, z licznych miejsc obydwóch utworów wybranych, przykładach:

Et in terra I. 1) t. 49-52; 2) 81-86; 3) 114-119



Patrem I. 1) 73-77; 2) 136-138; 159-162



Kwestia kontratenorów zajmie nas tutaj tylko częściowo, o tyle, że chcąc oznaczyć rodzaj konduktowej mszy Radomskiego musimy rozstrzygnąć, czy istotnie wszystkie głosy w „Et in terra“ I i w „Patrem“ I są wokalne, czy też są nimi tylko cantus i tenor, natomiast kontratenor — mimo wpisanego w nim tekstu — instrumentalny. Już H. Besseler zwrócił uwagę na to, że w średniowiecznej muzyce wielogłosowej nie zawsze głos zawierający tekst musi być eo ipso wokalny. Rzecz jasna — w filologicznie wiernym wydaniu tych dwóch utworów Radomskiego tekst pozostanie w kontratenorze, ponieważ jest zawarty w źródle (rkp. 52). Niemniej jednak dość jaskrawa różnica między melodyką głosów tworzących zasadniczą parę cantus-tenor a melodyką kontratenoru nie pozwala ominąć wygodnie kwestii wokalizmu wzgl. instrumentalizmu tego ostatniego głosu, który — co tu podkreślić warto — wchodzi w imitacyjnym wstępie jako ostatni, powtarzając partię tenoru w tym samym położeniu. Nawet najmniej wokalnie-płynne miejsca w cantus, a także w tenorze, są bardzo odległe od tak częstych w kontratenorze szczegółów, które, wzięte same dla siebie, trudno byłoby nazwać wokalnymi, gdyby nie sugestia tekstu w tym głosie wpisanego.

Nie będziemy tu przedstawiali znanych sporów o instrumentalny charakter kontratenorów w muzyce XIV i XV wieku. Nie jest też do dnia dzisiejszego udowodnione, że kontratenorzyści średniowieczni stanowili osobną, wyjątkową klasę śpiewaków, którzy w przeciwień-

stwie do innych byli specjalnie kształceni w trafianiu wokalnie najtrudniejszych interwałów i ich niezwykłych następstw. Przyjmuję, że jeśli nawet głos kontratenorowy był w całości lub częściowo wykonywany wokalnie, to zapewne nie bez pomocy instrumentu (lub może nawet instrumentów) towarzyszącego w unisonach temu głosowi i dającemu mu pewną podporę, praktyka zaś wykonawcza nie wyklucza wcale wyłącznie instrumentalnego wykonywania kontratenoru. Nas zajmie tu jednakże kwestia inna: czy mianowicie w czasach Radomskiego istniały msze — ograniczamy się celowo tylko do tego rodzaju ówczesnej twórczości — w których zasadnicza para głosów, tj. cantus i tenor, były wokalne, natomiast kontratenor instrumentalny jako głos środkowy. Otóż mszy takich można, już na podstawie dotychczasowych, nielicznych wydań mszy z czasów Radomskiego, wyliczyć kilka. Tu należą „Et in terra" i „Patrem" Antoniusa de Civitate[26]), Arnolda de Lantins, Ugona de Lantins[27]), a więc kompozytorów tworzących *dowodnie* w dwudziestych i trzydziestych latach XV wieku.

Kontratenory tych cyklów mszalnych, zupełnie pewnie instrumentalne, jak również instrumentalne tenory i kontratenory jakichkolwiek utworów tych czasów nie zawierają takich szczegółów, jakie zacytowaliśmy z „Et in terra" I i z „Patrem" I Radomskiego; tym bardziej oczywiście nie zawierają ich głosy wokalne. Nie sądzę przeto, by kontratenory obydwóch utworów Radomskiego zasługiwały na uznanie ich za wokalne.

Skoro uznaliśmy kontratenor w omawianym cyklu mszalnym Radomskiego za instrumentalny, to tym samym uznaliśmy, że te konduktowe utwory zawierają cechy właściwe formom balladowym i formom stojącym pod ich wpływem. W czasach Radomskiego przenikanie się tych czynników jest — jak wykazał W. Korte[28]) — powszechne. Przykładem tego jest m. i. właśnie „Et in terra" Antoniusa de Civitate A., wyżej już wymienione jako przykład mszalnego utworu z instrumentalnym kontratenorem w głosie środkowym. Zajmuje się nim również W. Korte[29]), podkreślając, że jest to „ eine spezielle italienische Abwandlung des Balladenklangtypus in vokale Diskant- und Tenor-Besetzung mit instrumentalem Contratenor". Otóż ten właśnie utwór Antoniu-

---

26) J. Wolf: Geschichte der Mensural-Notation, t. III, Leipzig 1904, nr 72.
27) Ch. van den Borren: Polyphonia sacra 1932, nr 2, 15, 17.
28) Op. cit., passim.
29) Op. cit. str. 52.

sa de Civitate był Radomskiemu dobrze znany, jak to udowodnimy w następnym już (3.) ustępie tego rozdziału, wskazując na dokładne reminiscencje, i to na większą skalę. Radomski jednak do konduktowej w zasadzie techniki swego „Et in terra“ I i „Patrem“ I wprowadził jeszcze imitacyjny wstęp i imitacyjne szczegóły motetowej techniki w toku tych utworów, zwłaszcza w „Amen“, za wzorem wielu ówczesnych kompozytorów dzieł kościelnych. W tej eklektycznej metodzie kompozycji nie stanowi Radomski żadnego wyjątku.

Formułując wyniki naszej analizy porównawczej w zastosowaniu do „Et in terra“ I i „Patrem“ I Radomskiego powiemy, że stanowią one normalną w okresie „Artis Novae“ przed Dufayem cykliczną parę części mszalnych, od chorału niezależną, napisaną w stylu konduktowym włoskim, zawierającą imitacyjne wstępy i imitacyjne szczegóły w toku i zakończeniu swym, przejęte z form balladowych, z tym że wchodzą tu w rachubę zarówno wokalne jak i wokalno-instrumentalne wzory mszy. Jakkolwiek w pewnych szczegółach nie są wykluczone wpływy francuskie, to jednak zarówno drobnocząstkowość budowy, jak i melodyka i rytmika oraz stosowanie hoketu i progresji, łączących się niekiedy z imitacją, dowodzą, że Radomski pozostawał w sferze wpływów włoskich (i to różnych, a nie tylko „szkoły florentyńskiej“...), w szczególności zaś wpływów Zachariasa, Ciconii i Antoniusa de Civitate, mistrzów reprezentowanych w obydwóch centralnych rękopisach polskich XV wieku (rkp. 52 i 378).

Dalsze utwory mszalne Radomskiego przekonają nas, że wyżej opisany rodzaj form mszalnych („Et in terra“ I i „Patrem“ I) nie jest w twórczości Radomskiego ani jedynym, ani dominującym, że zatem niewątpliwy eklektyzm jego łączył się z wszechstronnością jego techniczno-formalnych i rodzajowych zainteresowań.

Zebrał ANDRZEJ RYSZKIEWICZ (Warszawa)
Opracowała MGR KRYSTYNA WILKOWSKA (Warszawa)

BIBLIOGRAFIA POLSKIEGO PIŚMIENNICTWA MUZYCZNEGO

za okres 1945—1949

a) Bibliografie, słowniki, katalogi, kalendarze, czasopisma

Almanach Chopinowski 1949. Czytelnik. Warszawa 1949. S. 184. 1 nlb. tabl. 20.

Biuletyn Zarządu Głównego Związku Zawodowego Muzyków. Warszawa 1948.

Chopin 1810—1849. Katalog wystawy w Muz. Wielkopolskim w Poznaniu. Poznań 1949. S. 7.

Chybiński Adolf: Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1949. S. 163.

Głowacki Jan: Słowniczek muzyczny. S. Arct. Warszawa 1949. S. 175.

Echo Teatralne i Muzyczne. Miesięcznik. Poznań 1948—49.

Fryderyk Chopin i Żelazowa Wola. Kom. Wyk. Roku Chopinowskiego. Warszawa 1949. Arkusz złożony.

Fryderyk Chopin. Wystawa w Muz. Narodowym w Warszawie. Kom. Wyk. Roku Chopinowskiego. Warszawa 1949. S. 15, tabl. 16.

Kalendarz Muzyczny IX. 1948 — VIII. 1949. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1948. Rec. B. E. Sydow — Ruch Muz. 1949, nr 5/6.

Kalendarz Roku Chopinowskiego 1949. Merkuriusz. Poznań 1948. S. VI+115. Rec. B. E. Sydow — Ruch Muz. 1949, nr 3.

Kwartalnik Muzyczny. Organ Sekcji Muzykologów przy Związku Kompozytorów Polskich (Red. Nacz. Adolf Chybiński). Pol. Wyd. Muz. Warszawa-Kraków 1948-1949.

IV Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina organizowany w Warszawie 15. IX — 15. X. 1949 przez Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego. Merkuriusz. Poznań 1948. S. 31 (tyt. i tekst w jęz. pol. i franc.).

Rok Chopinowski 1949 w Polsce. Kom. Wyk. Roku Chopinowskiego. Warszawa 1949. S. 52. Ditto — wyd. ros., franc., ang.

Ruch Muzyczny. Dwutygodnik poświęcony zagadnieniom życia muzycznego. Kraków 1945—49.

Sydow Bronisław Edward: Bibliografia F. F. Chopina. Tow. Nauk. Warszawa 1949. S. XXVII, 1 nlb., 586, tabl. I.

Śpiewak. Organ Zw. Śląskich Kół Śpiewaczych. Miesięcznik muzyczny. Katowice 1947 — wrzesień 1948, dalej jako Życie Śpiewacze.

Życie Muzyczne. Poznań 1946—47. Od nr 7/8 1947 jako Życie Śpiewacze. Nr ostatni: 21/22 z r. 1948. Red. Stanisław Kwaśnik.

Życie Śpiewacze. Miesięcznik. Organ Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Zw. Śpiewaczych. Warszawa 1948—49.

Żywe wydanie dzieł Fryderyka Chopina. Program 14 koncertów obejmujących całą twórczość Chopina. Merkuriusz. Warszawa 1949. S. 64.

b) *Historia muzyki — materiały i przyczynki*

Altberg Emma: Polscy pianiści. Czytelnik (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. 10). Warszawa 1947. S. 16. Rec.: J. B. — Ruch Muz. 1948, nr 21.

Barraud Henri: Muzyka francuska. Ruch Muz. 1948, nr 17.

Barton H. P.: Muzyka Południowej Ameryki i południowo-amerykańska. Ruch Muz. 1948, nr 7.

Bartos Fr.: Muzyka czeska w czasie wojny. Ruch Muz. 1946, nr 19.

Broszkiewicz Jerzy: Ziemia nieznana (o muzyce polskiej XVI w.). Por. Muz. 1947, nr 4/5.

Chmielowska W.: Muzyka czechosłowacka. Inst. Śląski. Komunikat. Seria 6, nr 19.

Chrennikow Tichon: Muzyka radziecka na nowym etapie. Ruch. Muz. 1949, nr 2.

Chybiński Adolf: Wojenne losy polskich zabytków muzycznych. Ruch Muz. 1945, nr 1.

Csaplaros I.: Tańce polskie na Węgrzech. Ruch Muz. 1947, nr 24.

Drężepolski R.: Śpiew chóralny w okresie okupacji. Ruch Muz. 1949, nr 9.

Ferman W.: O niektórych cechach muzycznej dramaturgii rosyjskiej. Ruch Muz. 1947, nr 19/20.

Frühling Jacek: Muzyka polska w Szwajcarii. Odrodzenie 1948, nr 44.

Fojcik J.: Działalność chórów śląskich w okresie plebiscytu. Śpiewak 1947, nr 3.

Fojcik J.: Z doli i niedoli pieśni polskiej na Śląsku Opolskim w latach od 1922 do 1939. Śpiewak 1947, nr 2.

Georgii W.: O polskiej muzyce fortepianowej. Ruch Muz. 1947, nr 7/8.

German Fr.: O muzycznych zainteresowaniach Mickiewicza. Odra 1949, nr 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34.

Gnus Rita: Polonez. Wiedza i Życie 1948, nr 6/7.

Hiż H.: Splątany las (o muzyce w USA). Odrodzenie 1947, nr 36.

Hordyński Władysław: Polskie życie muzyczne w Rumunii w latach 1939—45. Ruch Muz. 1946, nr 1.

Idzikowski Mieczysław: Niemieckie przestępstwa w dziedzinie muzyki. Ruch Muz. 1946, nr 1.

Iwaszkiewicz J.: Wspomnienie o Filharmonii. Now. Liter. 1947, nr 1.

Jachimecki Zdzisław: Czy istotnie kompromitacja krytyków? Głos na

temat pieśni I. M. Komorowskiego. Ruch Muz. 1947, nr 1. (Nawiązanie do art. J. Reissa „W 100-lecie „Kaliny“ I. M. Komorowskiego“ w Dz. Polskim z 15. XII. 1946.)

Jachimecki Zdzisław: „Jeszcze Polska“ i „Hej Slowané“. Życie Słowiańskie 1946, nr 1.

Jachimecki Zdzisław: Muzyka polska w Rzymie. Tyg. Powsz. 1946, nr 64.

Jachimecki Zdzisław: Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej. T. I. — Od Bogurodzicy do Chopina włącznie. Cz. I — Zabytki muzyki polskiej do końca XVII w. S. Kamiński, Kraków 1948. S. 227. Rec.: Z. Mycielski — Odrodzenie 1948, nr 37.

Jachimecki Zdzisław: Poezje Adama Mickiewicza w utworach polskich i obcych kompozytorów. Wiedza i Życie 1949, nr 4.

Jachimecki Zdzisław: Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce. Pol. Akad. Umiejętności. Historia nauki polskiej w monografiach — XXIII. Kraków 1948. S. 62.

Jarociński Stefan: Czechosłowacka muzyka — wczoraj i dziś. Kuźnica 1949, nr 10.

Jarociński Stefan: Tendencje współczesnej muzyki francuskiej. Ruch Muz. 1946, nr 15/16.

Kopyciński Adam: Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia. Ruch. Muz. 1945, nr. 5. Odp. J. Górniak — 1946, nr 2.

Korab Jerzy: O muzyce radzieckiej. Echo Teatr. i Muz. 1948, nr 1.

Korolewicz-Waydowa: Z dziejów Opery Warszawskiej. Odrodzenie 1949, nr 32.

Kuryluk Jerzy: Dwudziestolecie chóru Aleksandrowa. Życie Śpiew. 1949, nr 3.

Kuryluk Jerzy: Muzyka radziecka na tle tradycji. Przyjaźń 1948, nr 1.

Kurek J.: Muzyka włoska podczas wojny. Ruch Muz. 1947, nr 15/16.

Kwiek Marek: Wojenne dzieje zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Muz. Ruch Muz. 1946, nr 17/18.

Lissa Zofia: Kształcenie się stylu w muzyce radzieckiej. Nowe Drogi 1947, nr 4 i Ruch Muz. 1947, nr 23.

Lissa Zofia: Adam Mickiewicz a muzyka. Życie Śpiew. 1949, nr 1/2.

Lissa Zofia: Muzyka narodów słowiańskich — ZSRR. Radio i Świat 1947, nr 45.

Lissa Zofia: Muzyka polska w Związku Radzieckim. Odrodzenie 1946, nr 32.

Lissa Zofia: Muzyka polska w Związku Radzieckim w czasie wojny. Przyjaźń 1946, nr 3/4.

Lissa Zofia: Muzyka radziecka w latach wojny. Odrodzenie 1945, nr 36.

Lissa Zofia: Śpiewactwo i repertuar śpiewaczy w Zw. Radzieckim. Życie Śpiew. 1949, nr 5.

Lissa Zofia: Z zagadnień radzieckiej twórczości muzycznej. Kuźnica 1947, nr 45.

Łobaczewska Stefania: Muzyka polska na terenie międzynarodowym. Odrodzenie 1946, nr 27.

Łobaczewska Stefania: Muzyka polska w Zw. Radzieckim. Odrodzenie 1945, nr 22.

Łobaczewska Stefania: Tablice do historii muzyki. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1949. S. 201.

Łopaciński K.: Musicalia w zamku podhoreckim. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Menon N.: Muzyka hinduska. Ruch Muz. 1947, nr 22.

Mika M.: Trębacz ratuszowy. (Przyczynek do historii muzyki w Poznaniu). Kronika m. Poznania 1947, nr 2/3.

Miketta Janusz: Szkolnictwo muzyczne w Polsce (1945—1948). Kwart. Muz. 1948, nr 21/22.

Mizgalski Gerard: Chorał gregoriański w Polsce. Wiadomości Duszpasterskie. Poznań 1947, nr 9, 10.

Młodziejowski Jerzy: „Echo" za drutami. Ruch Muz. 1945, nr 6.

Młodziejowski Jerzy: Hejnał ratuszowy. Kronika st. m. Poznania 1945, nr 1.

Michajłow M.: Muzyka narodów słowiańskich na Ukrainie. Życie Słowiańskie 1948, nr 1/2.

Nawrocki B.: Bułgarska muzyka artystyczna. Por. Muz. 1949, nr 4, 6.

Palester R.: Drogi muzyki polskiej. Odrodzenie 1945, nr 20.

Pianko G.: Muzyka grecka (starożytna). Meander 1947, nr 7, 8, 9/10.

Pogonowski Jerzy: O śpiewie rosyjskim. Śpiewak 1948, nr 3.

Pogonowski J.: Śpiew w Czechach. Śpiewak 1948, nr 6, 7/8.

Polska twórczość muzyczna pod okupacją. Ruch Muz. 1945, nr 1.

Poradowski Stefan: Szkic historyczny Okręgu Poznańskiego Zw. Zaw. Muzyków R. P. Biul. Zw. Muz. 1948, nr 4.

Powałocki St.: Operetka w Związku Radzieckim. Biul. Zw. Muz. 1948, nr 10/12.

Poźniak Włodzimierz: Męka Pana naszego w muzyce. Tyg. Powsz. 1947, nr 13.

Poźniak Włodzimierz: Pasja chorałowa w Polsce. Nasza Przeszłość, t. III, Kraków 1947 (odbitka). Rec.: H. Feicht w Kwart. Muz. 1948, nr 21/22.

Prosnak Jan: Z dziejów szkolnictwa muzycznego w Polsce. Cz. I — Nauczanie muzyki w okresie Komisji i Izby Edukacyjnej. Kwart. Muz. 1948, nr 23. Cz. II — Prywatne nauczanie muzyki oraz prywatne szkolnictwo muzyczne. Kwart. Muz. 1948, nr 24.

Radyna J.: Początki śpiewu chóralnego na Śląsku Cieszyńskim w „Ziemia Cieszyńska w drodze do Polski Ludowej". Cieszyn 1947.

Rebling E.: Życie muzyczne i koncertowe Holandii. Ruch Muz. 1949, nr 13.

Regamey Konstanty: Muzyka zachodnio-europejska w czasie wojny i po wojnie. Ruch Muz. 1946, nr 13/14.

Reiss J. W.: Jak się rozwija u nas kultura chóru. Śpiewak 1947, nr 2, 3, 4 i n.

Reiss Józef: Mała historia muzyki dla szkół muzycznych, samouków i radiosłuchaczy. T. Gieszczykiewicz. Kraków 1946. S. 203.

Reiss Józef: „Muzyczność" Mickiewicza. Życie Śpiew. 1949, nr 1/2.

Reiss Józef: Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Szkice historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych. T. Gieszczykiewicz. Kraków 1946. S. 264. Rec. A. Z. Liebhardt — Ruch Muz. 1947, nr 5.

Reiss Józef: Polska kultura muzyczna i jej tradycje. Wiedza i Życie 1946, nr 4/5, i Ziemia Malborska 1947, nr 3.

Reiss Józef: Polska pieśń artystyczna. Życie Śpiew. 1948, nr 2; 1949, nr 1/2, 3, 5, 6, 7/8.

Rudziński W.: Szkice gregoriańskie. Ruch Muz. 1947, nr 1.

Rutkowski Bronisław: Konserwatorium Muzyczne w Warszawie w latach okupacji. Ruch Muz. 1946, nr 24.

S. K.: Życie muzyczne pod okupacją. Ruch Muz. 1945, nr 1. Uzupełn. A. Rieger Ruch Muz. 1945, nr 2.

Sosnowska I.: Upowszechnienie sztuki w XIV wieku. Ruch Muz. 1947, nr 13/14.

Stanisławski K. S.: Operowe studio Teatru Wielkiego (w Moskwie). Ruch Muz. 1948, nr 5/6.

Starczewski Feliks: Chóry w Warszawskim Konserwatorium w ciągu 75-lecia jego istnienia. Śpiewak 1948, nr 1—5.

Stromenger Karol: Muzyka elżbietańskiej Anglii. Łódź Teatr. 1946/7, nr 8.

Stromenger Karol: Polskie empire muzyczne. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. V). Warszawa 1948. S. 16.

Sw. H.: Ze wspomnień o Filharmonii Warszawskiej. Ruch Muz. 1949, nr 3.

Świerczek L:. Muzyka kościelna w świetle „Motu proprio" papieża Piusa X. Aten. Kapł. 1948, zesz. 3.

Szebalin W.: Konserwatorium Moskiewskie. Por. Muz. 1948, nr 10.

Taube Artur: Muzyka w Zw. Radzieckim. Ruch Muz. 1947, nr 18.

Waldorff Jerzy: Dawna i przyszła opera. Odrodzenie 1945, nr 56/57.

Wiłkomirski Kazimierz: Muzyka w Moskwie. Ruch Muz. 1946, nr 13/14.

Windakiewicz Helena: Dysonans w muzyce polskiej. Ruch Muz. 1946, nr 22/23.

Wolny L.: Benedyktyni w Solêmnes a muzyka kościelna w Polsce. Tyg. Powsz. 1947, nr 46.

Wroński Witold: Historia, zadania i rola ruchu śpiewaczego w Polsce. Por. Muz. 1949, nr 5.

c) Biografie, monografie, przyczynki

1. Kompozytorzy i muzycy polscy

Altar Djewat Merdouch: Chopin w Turcji. Ruch Muz. 1949, nr 16.

Asafiew Borys: Mazurki Chopina. Ruch Muz. 1949, nr 4.

Bacewiczówna Wanda: Bolesław Woytowicz, laureat Państwowej Nagrody Muzycznej. Odrodzenie 1949, nr 4.

Barycz H.: Gąsiorek (Anserinus) Stanisław (†1562) (kompozytor, dyrygent kapeli). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Bidwell G. Ch.: Chopin na wyspach brytyjskich. Odrodzenie 1949, nr 41.

Blochman Ignacy: Dwa autografy listów Chopina w Belgii („Z życia i twórczości Chopina". T. I). Kwart. Muz. nr 26/27.

Bogacki M.: W sprawie literatury o Chopinie (koresp.). Odrodzenie 1948, nr 26.

Bronarski Ludwik: Dwa nieznane utwory Chopina (Largo Es-dur i Nocturn c-moll). Kwart. Muz. 1948, nr 21/22.

Bronarski Ludwik: Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard. Kwart. Muz. 1948, nr 21/22.

B r o n a r s k i Ludwik: Sekstola w muzyce Chopina („Z życia i twórczości Chopina". T. I). Kwart. Muz. 26/27.

B r o n a r s k i Ludwik: Z ostatnich dni ziemskiej pielgrzymki Chopina (Z„ życia i twórczości Chopina". T. I). Kwart. Muz. nr 26/27.

B u d z y k K.: Elert Piotr (†1652). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

C h o m i ń s k i Józef: Preludium As-dur Chopina. Ruch Muz. 1949, nr 5/6.

C h o m i ń s k i Józef M.: Problem formy w Preludiach Chopina („Z życia i twórczości Chopina" T. I i II). Kwart. Muz. nr 26/28.

C h o m i ń s k i Józef M.: Studia nad twórczością K. Szymanowskiego. Cz. II — Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych. Kwart. Muz. 1948, nr 21/22, 23. Cz. III — Chóralne pieśni kurpiowskie. Kwart. Muz. 1948, nr 24.

C h o p i n Fryderyk: Szkice do szkoły na fortepian „Méthode des méthodes". Ruch Muz. 1949, nr 16.

C h o p i n Fryderyk: Wybór listów. Opracował Zdzisław Jachimecki. Zakł. Nar. im. Ossolińskich. Bibl. Narod. Seria I, nr 131. Wrocław 1949. S. LIII+216.

C h o p i n Fryderyk: Z nieznanych listów do Delfiny Potockiej (opr. P. Czernik), Kuźnica 1947, nr 37. Por.: Kłosiński M. (koresp.) Kuźnica 1947, nr 39; Zawodziński K. W. (koresp.), Kuźnica 1947, nr 41; Reiss J. W.: Niemiłe listy. Now. Liter. 1948, nr 6.

C h y b i ń s k i Adolf: Sprawy szopenowskie. Odrodzenie 1945, nr 24.

C h y b i ń s k i Adolf: Dr Jan Józef Dunicz (1910—1945). Ruch Muz. 1948, nr 8.

C h y b i ń s k i Adolf: Ferrucius Marek Antoni (w. XV). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

C h y b i ń s k i Adolf: Fierszewicz Daniel (w. XVII). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

C h y b i ń s k i Adolf: Fischer (Fiszer) Józef. (†1744.) Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

C h y b i ń s k i Adolf: Pelczar M. Förster Kacper (1616—1673). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

C h y b i ń s k i Adolf: Gawara Walenty (w. XVI—XVII). Pol Słown. Biogr. t. VII, 1948.

C h y b i ń s k i Adolf: Mieczysław Karłowicz (1876—1909). Kronika życia artysty i taternika. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1949. S. 552, tabl. 54. Rec.: W. Rudziński — Odrodzenie 1949, nr 27; St. Łobaczewska — Ruch. Muz. 1949, nr 5/6.

C h y b i ń s k i Adolf: Wacław z Szamotuł. Kwart. Muz. 1948, nr 21/22, 23, 24.

C h y b i ń s k i Adolf: Wacław z Szamotuł. Płomień 1947, nr 4.

C h y b i ń s k i Adolf: Karol Szymanowski (1882—1937). Ruch Muz. 1947, nr 5.

C h y b i ń s k i Adolf: O Karolu Szymanowskim. Śpiewak 1947, nr 3.

C h y b i ń s k i Adolf: O nieznanym pamiętniku muzycznym Szymanowskiego. Ruch Muz. 1947, nr 5.

C z e r n i c k a Paulina: Chopin i poeci. Nauka i Sztuka 1946, nr 5/6.

D e r e ż y ń s k i M.: Galon Lucjan (1872—1944). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

D o b r o w o l s k i A.: Preludium i Fuga Karola Szymanowskiego. Ruch Muz. 1948, nr 20.

D r z e w i e c k i Zbigniew: Bronisław Hubermann. Ruch Muz. 1947, nr 12.

D r z e w i e c k i Zbigniew: Zofia Rabcewiczowa (1870—1947). Ruch Muz. 1947, nr 19/20.

Dunicz Jan J.: Dulęba Józef (1842—1869). Pol. Słown. Biogr. t. V, 1946.
Durzyński St.: Wspomnienia pośmiertne o śp. ks. dr W. Gieburowskim. Życie Muzyczne 1947, nr 3/4 (i odbitka, s. 4).
Estreicher Zygmunt: Dulcken Ferdynand Kwestyn (ok. 1834—1890). Pol. Słown. Biogr. t. V, 1946.
Feicht Hieronim: Rondo Fr. Chopina. Kwart. Muz. 1948, nr 21/22, 23, 24.
Feicht Hieronim: Wpływ Chopina na muzykę niemiecką i skandynawską. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.
Gnus Rita: Stanisław Moniuszko (1819—1872). Szkic życia i twórczości. Wiedza i Życie 1947, nr 10, 11.
Golachowski Stanisław: Historia powstania „Harnasiów". Ruch Muz. 1946, nr 10, 13/14.
Golachowski Stanisław: Karol Szymanowski. Czytelnik. Warszawa 1948. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. 27). Rec.: K. Wilkowska — Kwart. Muz. 1949, nr 25; St. Łobaczewska — Ruch Muz. 1949, nr 3.
Golachowski Stanisław: Pierwsza podróż do Ameryki. Z materiałów do biografii K. Szymanowskiego. Ruch Muz. 1947, nr 5.
Golachowski Stanisław: Szymanowski — Iwaszkiewicz. Dzieje przyjaźni kompozytora i poety. Ruch Muz. 1947, nr 1, 2.
Gradstein Leonia: „Harnasie" w Paryżu. Ruch Muz. 1949, nr 3.
Gradstein Alfred: Nieznany epizod z życia K. Szymanowskiego. Ruch Muz. 1948, nr 4.
Gromadzki B.: Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego. Ruch Muz. 1948, nr 2.
Grot Z.: Eichstedt Mieczysław (1872—1933). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.
Haubenstock Roman: „Pieśni dla dzieci" Witolda Lutosławskiego. Ruch Muz. 1948, nr 1, 2.
Haubenstock Roman: Artur Malawski - Miniatury. Ruch Muz. 1948, nr 12.
Haubenstock Roman: Andrzej Panufnik: Uwertura tragiczna. Ruch Muz. 1948, nr 21.
Haubenstock Roman: III Kwartet Szałowskiego. Ruch Muz. 1948, nr 19.
Hernádi Lajos: Styl fortepianowy Chopina w oświetleniu historycznym („Z życia i twórczości Chopina". T. I.). Kwart. Muz. 1949, nr 26/7.
Hordyński Władysław: Nieznane listy Chopina do Adolfa Cichowskiego („Z życia i twórczości Chopina". T. I.). Kwart. Muz. nr 26/7.
Hordyński Władysław: Pamiątki po Chopinie w zbiorach krakowskich („Z życia i twórczości Chopina". T. I). Kwart. Muz. nr 26/7.
Hordyński Władysław: Eborowicz August (1818—1869). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.
Hordyński Władysław: Faucher Aleksandra z Wołowskich (1812—1905). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.
Hordyński Władysław: Fillebornowa Antonina z Laskowskich (ok. r. 1857—1893). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.
Hordyński Władysław: Fontana Julian (1810—1869). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Hordyński Władysław: Fryben Karolina (1823—?). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Hordyński Władysław: Gadomski Henryk (1907—1941). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Hordyński Władysław: Gawroński Wojciech (1868—1910). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Idzikowski Mieczysław: Nieznany zaginiony portret Chopina. Ruch Muz. 1947, nr 6.

Iwański A.: Wspomnienia o Moniuszce. Ruch Muz. 1947, nr 21.

Iwański August: Jadwiga Spiessowa. Przyczynek biograficzny do prac o Szymanowskim. Ruch Muz. 1947, nr 5.

Iwaszkiewicz Jarosław: Chopin. Państw. Inst. Wydawn. (Żywoty znakomitych Polaków). Warszawa 1949. S. 107, tabl. 1.

Iwaszkiewicz Jarosław: Dziedzictwo Chopina. Now. Liter. 1948, nr 12.

Iwaszkiewicz J.: O rodzinie Blumenfeldów. Ruch Muz. 1946, nr 13/14. Patrz Z. Jachimecki: Kto był pierwszym nauczycielem Karola Szymanowskiego? Ruch. Muz. 1946, nr 8/9.

Iwaszkiewicz Jarosław: O spuściznę po Chopinie. Now. Liter. 1947, nr 11.

Iwaszkiewicz Jarosław: Spotkania z Szymanowskim. Pol. Wyd. Muz. (Materiały do biografii Karola Szymanowskiego, t. 1). Kraków 1947. S. 149, tabl. 7. Rec.: Broszkiewicz J. — Twórczość 1947, nr 7/8; St. Łobaczewska — Ruch Muz. 1947, nr 5.

Jachimecki Zdzisław: Chopin. Rys życia i twórczości. Sztuka. Warszawa 1949. S. 387. (Monografie Artystyczne, t. I).

Jachimecki Zdzisław: Drzewiecki Henryk (1873—1937). Pol. Słown. Biogr. t. V, 1946.

Jachimecki Zdzisław: Finck Henryk (1446—1527). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

Jachimecki Zdzisław: Elsner Józef (1769—1854). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

Jachimecki Zdzisław: Friedman Ignacy (1882—1948). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Jachimecki Zdzisław: Gablenz Jerzy (1888—1937). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Jachimecki Zdzisław: Gall Jan (1856—1912). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Jachimecki Zdzisław: Garbusiński Kazimierz (1883—1945). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Jachimecki Zdzisław: Mikołaj Gomółka i jego poprzednicy w historii muzyki polskiej. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. 1). Warszawa 1946. S. 16. Ditto wyd. 2., 1949. S. 18.

Jachimecki Zdzisław: Muzyka kościelna Moniuszki. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. VIII). Warszawa 1947. S. 20. Ditto wyd. 2 poprawione, 1948.

Jachimecki Zdzisław: Ofiarna twórczość w służbie społeczeństwa (w 75 rocznicę śmierci Stanisława Moniuszki). Ruch Muz. 1947, nr 13/14.

Jachimecki Zdzisław: Henryk Opieński. Wspomnienie pośmiertne. Teatr Lud. 1947, nr 6; Ruch Muz. 1946, nr 19.

J a c h i m e c k i Zdzisław: Bartłomiej Pękiel. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. II). Waszawa 1948. S. 19.

J a c h i m e c k i Zdzisław: Kto był pierwszym nauczycielem Karola Szymanowskiego? Ruch Muz. 1946, nr 8/9. Odp. J. Iwaszkiewicz: O rodzinie Blumenfeldów. Ruch Muz. 1946, nr 13/14.

J a r e c k i T.: O pochodzeniu Chopina. Ruch Muz. 1947, nr 24. Por. B. E. Sydow — Ruch Muz. 1948, nr 3.

J a r o c i ń s k i Stefan: Studia o Chopinie Bronarskiego. Ruch Muz. 1948, nr 3.

J a s i e ń s k i Jerzy: Olimpijczyk — Zbigniew Turski. Now. Liter. 1948, nr 39.

K. O.: Współcześni kompozytorzy radzieccy. Por. Muz. 1948, nr 10.

Twórczość Stanisława K a z u r o. Wyd. Lud. Warszawa 1949. S. 26 (druk).

K ę d r a Władysław: Ignacy Paderewski. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. XIV). Warszawa 1948. S. 22. Rec. J. B. — Ruch Muz. 1948, nr 21.

K i s i e l e w s k i Stefan: O twórczości Karola Szymanowskiego. Twórczość 1947, zesz. 4, oraz w tomie Polityka i Sztuka — Warszawa 1949.

K l e i n K.: Ignacy Friedman. Ruch Muz. 1948, nr 10.

K o b y l a ń s k a Krystyna: Chopin, Elsner i pierwsze konserwatorium w Warszawie. Życie Śpiewacze 1949, nr 4.

K o b y l a ń s k a Krystyna: Fryderyk Chopin natchnieniem poetów (Antologia poetycka). W setną rocznicę śmierci. Przedm. St. R. Dobrowolskiego. W. Galster i Ska. Warszawa 1949. S. 420, XIX.

K o b y l a ń s k a Krystyna: Pieśni Chopina. Życie Śpiewacze 1948, nr 2.

K o b y l a ń s k a Krystyna: Konstancja z Gładkowskich Grabowska. Życie Śpiewacze 1948, zesz. 3.

K o b y l a ń s k a Krystyna: Żelazowa Wola wczoraj, dziś, jutro. Życie Śpiewacze 1949, nr 1/2.

K o p y c i ń s k i A.: Bolesław Wallek-Walewski (1885—1944). Ruch Muz. 1945, nr 3.

K o r a b Jerzy: Ostatnia droga Feliksa Nowowiejskiego. Ruch Muz. 1946, nr 4.

K o r a b Jerzy: „Goplana“ Żeleńskiego się odnalazła. Ruch Muz. 1947, nr 12.

K r e m l e w J.: Estetyka Chopina. Ruch Muz. 1949, nr 16.

K r z y ń s k i Mieczysław: Kurpiński — twórca opery polskiej. Ruch Muz. 1946, nr 5.

K r z y ż a n o w s k i J.: W setną rocznicę koncertu Chopina w Edynburgu (2 recenzje z r. 1948 w szkockich pismach). Odrodzenie 1948, nr 44.

K r z y ż a n o w s k i J.: Za cieniem Chopina w Szkocji. Odrodzenie 1947, nr 37.

K u r p i ń s k i Karol: Życie Muz. 1947. nr 3/4.

K u r y l u k Jerzy: Chopin u naszych przyjaciół. Przyjaźń 1947, nr 6.

K u r y l u k Jerzy: Rozmowa z Alfredem Gradsteinem. Now. Liter 1948, nr 6.

K w a ś n i k St.: Feliks Nowowiejski jako kompozytor i pedagog chóralny. Życie Muz. 1946, nr 1/2.

K w a ś n i k St.: Stefan Bolesław Poradowski. Życie Śpiew. 1948, nr 2.

Leśnodorski Zygmunt: Karol Szymanowski (w dziewiątą rocznicę śmierci). Tyg. Powsz. 1946, nr 56.

Lissa Zofia: Chopin. Materiały do użytku świetlic. Inst. Fryd. Chopina. Warszawa 1949. S. 96. Rec. B. E. Sydow — Ruch Muz. 1949, nr 9.

Lissa Zofia: Chopin w muzyce rosyjskiej. Kuźnica 1949, nr 8.

Lissa Zofia: Fryderyk Chopin. Krótki życiorys. Zw. Patr. Pol. w ZSRR. Moskwa 1944. S. 31.

Lissa Zofia: Radzieckie książki o Chopinie. Przyjaźń 1946, nr 1.

Lissa Zofia: Wpływ Chopina na muzykę rosyjską. Ruch Muz. 1949, nr 4.

Lissa Zofia: Stanisław Moniuszko w Petersburgu. Przyjaźń 1947, nr 8.

Lissa Zofia: Trzy rozmowy z B. Woytowiczem. Kuźnica 1949, nr 3.

Llewellyn L.: W setną rocznicę urodzin Henryka Jareckiego (1846—1946). Ruch Muz. 1947, nr 2.

Łobaczewska Stefania: Fryderyk Chopin w świetle nauki o typach ludzkich. Ruch Muz. 1947, nr 9—16.

Łobaczewska Stefania: Jeszcze jedna rocznica (K. Szymanowskiego). Ruch Muz. 1946, nr 17/18.

Łobaczewska Stefania: O „Słopiewniach" Karola Szymanowskiego. Ruch Muz. 1948, nr 4; uzup.: S. Golachowski. Ruch Muz. 1948, nr 5/6.

Łukasiewicz Franciszek: Feliks Nowowiejski jako artysta i człowiek. Życie Śpiew. 1947, nr 11/12.

Łukasiewicz Franciszek: Wielcy chopiniści. Życie Śpiew. 1948, nr 3; 1949, nr 1/2, 3.

Łukasiewicz Franciszek: Wspomnienie o chórze katedralnym (poznańskim) ks. Gieburowskiego. Życie Śpiew. 1948, nr 19/20.

Maćkowiak E.: 100-lecie „Halki" Stanisława Moniuszki. Życie Śpiew. 1948, nr 13/14.

Maisel W.: Chopin i... Woykowski. Echo Teatr. i Muz. 1949, nr 5.

Majkowski E.: Fierek Władysław (1838—1911). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

Majkut Józef: Karol Namysłowski w służbie sztuki. Orkiestra Namysłowskiego w Starym Zamościu. Warszawa 1948. S. 9.

Mayzner Tadeusz: Chopin. Inst. Fryd. Chopina. Warszawa 1947. S. 74.

Miketta Janusz: Ze studiów nad melodyką Chopina. Szkice chopinologiczne („Z życia i twórczości Chopina". T. I). 1. Motyw chopinowski. 2. Zamiennik jako czynnik melodiotwórczy. Kwart. Muz. nr 26/7.

Mirska Maria: Szlakiem Chopina (przedm. Adolfa Chybińskiego). W. Galster i Ska. Warszawa 1949. S. 224. Rec.: B. E. Sydow — Ruch Muz. 1949, nr 9.

Młodziejowski Jerzy: Ks. Dr Wacław Gieburowski. Ruch Muz. 1946, nr 20/21.

Młodziejowski Jerzy: O Mieczysławie Karłowiczu w 40-lecie śmierci. Życie Śpiew. 1949, nr 1/2.

Młodziejowski Jerzy: O „Suicie orawskiej" Kasserna. Śpiewak 1948, nr 4/5.

Młodziejowski Jerzy: Śp. Feliks Nowowiejski. Kron. st. m. Poznania, 1946, nr 1.

Młodziejowski Jerzy: Włoszakowice Kurpińskiego i nasze. Echo Teatr. i Muz. 1948/9, nr 3/4.

M o s k a l u k ó w n a Anna: Kołysanka Andrzeja Panufnika. Ruch. Muz. 1949, nr 13.
M u s z k o w s k i J.: Gebethner Feliks Jan (1832—1887). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.
M u z y c y i k r y t y c y rosyjscy o Chopinie (przekł. Zofii Kaczorowskiej). Inst. Fryd. Chopina. Warszawa 1949. S. 14. (Chopiniana n. 3).
M y c i e l s k i Zygmunt: Dziewięć lat temu (o Karolu Szymanowskim). Ruch Muz. 1946, nr 7.
M y c i e l s k i Zygmunt: Kilka myśli o Chopinie i polskiej muzyce współczesnej. Kuźnica 1949, nr 8; Ruch Muz. 1949, nr 5/6.
M y c i e l s k i Zygmunt: Horyzont Szymanowskiego. Now. Liter. 1947, nr 3/4.
M y c i e l s k i Zygmunt: Złoty medal olimpijski za Symfonię Zbigniewa Turskiego. Odrodzenie 1948, nr 29.
M y c i e l s k i Zygmunt: Kwartet Woytowicza. Ruch Muz. 1947, nr 11.
M y c i e l s k i Zygmunt: Pieśni japońskie J. A. Maklakiewicza. Ruch Muz. 1947, nr 18.
M y c i e l s k i Zygmunt: Rocznica (Chopina). Ruch Muz. 1946, nr 11/12.
M y c i e l s k i Zygmunt: Sonatina Palestra. Ruch Muz. 1947, nr 9.
M y c i e l s k i Zygmunt: I Symfonia Panufnika. Ruch Muz. 1945, nr 6.
M y c i e l s k i Zygmunt: II Symfonia Woytowicza. Ruch Muz. 1946, nr 6.
N e u h a u s H.: Chopin. Ruch Muz. 1946, nr 24.
N o r b l i n - C h r z a n o w s k a Z.: W służbie muzyki polskiej (O Henryku Opieńskim). Now. Liter. 1948, nr 41.
N o w a c z y ń s k i Adolf: Młodość Chopina (wyd. 2). Czytelnik. Warszawa 1948. S. 236, tabl. 17. Rec.: J. Broszkiewicz — Ruch Muz. 1948, nr 18.
N o w a k J.: Kajetan Bojarski, wspomnienie. Życie Śpiew. 1949, nr 3.
N o w a k - R o m a n o w i c z o w a A.: Twórczość Chopina. Por. Muz. 1949, nr 4—7.
N o w o w i e j s c y Feliks i Kazimierz: Feliks Nowowiejski. Życie Śpiew. 1949, nr 1/2.
N o w o w i e j s k i Kazimierz: Stanisław Kazuro. Życie Śpiew. 1947, nr 11/12.
O d r o d z e n i e 1947. Numer 12 poświęcony K. Szymanowskiemu. Artykuły J. Iwaszkiewicza, M. Dąbrowskiej, H. Roja, St. Łobaczewskiej, A. Chybińskiego, S. Golachowskiego, Z. Jachimeckiego, K. Makuszyńskiego, J. Przybosia, A. Iwaszkiewiczowej, J. Zborowskiego, Z. Drzewieckiego, Z. Mycielskiego, W. Kubackiego, K. Stromengera, J. Broszkiewicza oraz listy K. Szymanowskiego. Rec.: Ruch Muz. 1947, nr 5.
O p i e ń s k i Henryk: Pamiątki po Chopinie w Pradze Czeskiej. Życie Śpiew. 1948, nr 3.
O s i e c k i J.: Chopin — Słowacki. Twórczość 1949, zesz. 5.
P e l c z a r Marian: Freisslich Maksymilian Teodor (1673—1731). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.
P o g o n o w s k i Jerzy: Król tenorów — Władysław Mierzwiński. Ruch Muz. 1946, nr 15/16.
P e l c z a r Marian: Freisslich Jan Baltazar Chrystian (ok. 1690—1764). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.
P o m o r s k a Hanna: Józef Elsner. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. III). Warszawa 1948. S. 16.

Pomorska Hanna: Karol Kurpiński. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. IV). Warszawa 1948. S. 16.

Poradowski Stefan: Życie i działalność Henryka Opieńskiego. Życie Śpiew. 1948, nr 3.

Poźniak Włodzimierz: Chopin w oczach współczesnych muzyków. Ruch Muz. 1949, nr 9.

Poźniak Włodzimierz: Drozdowski Jan 1857—1918). Pol. Słown. Biogr. t. V, 1946.

Poźniak Włodzimierz: Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki. Kwart. Muz. 1948, nr 21/22.

Poźniak Włodzimierz: Eugeniusz Pankiewicz (1857—1898). Ruch Muz. 1947, nr 18.

Puget J.: Konkurs na pomnik Chopina. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Reiss Józef: Nieznane Chopiniana. Ruch Muz. 1946, nr 1.

Reiss Józef: Duniecki Stanisław (1839—1870). Pol. Słown. Biogr. t. V, 1946.

Reiss Józef: Eisenberger Seweryn (1879—1945). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

Reiss Józef: Frankenstein Edward (1827—1888). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Reiss Józef: Frieman Gustaw (1842—1902). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Reiss Józef: Jan Gall (1856—1912). Por Muz. 1948, nr 6/7.

Reiss Józef: Humor Jana Galla. Śpiewak 1948, nr 7/8.

Reiss Józef: Mieczysław Karłowicz (1876—1909). Por. Muz. 1949, nr 1.

Reiss Józef: Stanisław Niewiadomski (1859—1936). Por. Muz. 1948, nr 3.

Reiss Józef: Zygmunt Noskowski (1846—1909). Por. Muz. 1948, nr 12.

Reiss Józef: Zygmunt Noskowski w stulecie urodzin. Ruch Muz. 1946, nr 20/21.

Reiss Józef: I. J. Paderewski (1860—1941). Por. Muz. 1948, nr 1.

Reiss Józef: Juliusz Słowacki a muzyka. Życie Śpiew. 1949, nr 7/8.

Reiss Józef: Bolesław Wallek-Walewski. Życie Śpiew. 1949, nr 4.

Reiss Józef: Henryk Wieniawski (1835—1880). Por. Muz. 1948, nr 11.

Reiss Józef: Juliusz Zarębski (1854—1885). Por. Muz. 1948, nr 8/9.

Reiss Józef: Władysław Żeleński (1837—1921). Por. Muz. 1948, nr 5.

Rieger Adam: Rozmowa z Konstantym Regameyem. Ruch Muz. 1947, nr 7/8.

Romaniszyn Bronisław: Mieczysław Karłowicz. Ruch Muz. 1949, nr 3.

Romaniszyn Bronisław: Wspomnienia o Janie Reszkem. Ruch Muz. 1948, nr 5/6.

Rozmowa z Grażyną Bacewiczówną. Ruch Muz. 1947, nr 12.

Rutkowski Bronisław: Społeczny charakter twórczości Stanisława Moniuszki. Ruch Muz. 1947, nr 12.

Rytard Jerzy M.: Fragmenty ze wspomnień o Karolu Szymanowskim. Ruch Muz. 1946, nr 8/9.

Rytard Jerzy M.: O Szymanowskim w Dolinie Chochołowskiej. Now. Liter. 1947, nr 6.

Rytard Jerzy M.: Wspomnienia o Karolu Szymanowskim. Pol. Wyd. Muz. (Materiały do biografii Karola Szymanowskiego, t. 2). Kraków 1947. S. 71. Tabl. 3. Rec.: J. Broszkiewicz — Twórczość 1947, nr 7/8.

Rytel Piotr: Pamięci Eugeniusza Morawskiego. Biul. Zw. Muz. 1948, nr 10/12.

Rytel Piotr: Zygmunt Noskowski w 40 rocznicę śmierci. Życie Śpiew. 1949, nr 7/8.

Simon Alicja: Przyczynek genetyczny do Grandę Valse Brillante op. 34 nr 1 Fryderyka Chopina. („Z życia i twórczości Chopina". T. I.) Kwart. Muz. 1949 nr 26/7.

Skałkowski A. M.: Orfeusz Nerczyński (Adam Gross). Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Sobieska Jadwiga: Zapomniana rocznica (o Mieczysławie Karłowiczu). Por. Muz. 1947, nr 1.

Stromenger Karol: Fryderyk Chopin. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. VI.) Warszawa 1947. S. 62, tabl. 4.

Ditto: W stulecie śmierci (wyd. 2, zmienione), 1949. S. 72. Rec.: J. B. — Ruch Muz. 1948, nr 21.

Stromenger Karol: Duranowski (Durand) August Fryderyk (†1835). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.

Stromenger Karol: Moniuszko. Por. Muz. 1947, nr 3.

Stromenger Karol: Stanisław Moniuszko, twórca pieśni i oper. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. VII.) Warszawa 1946. S. 40.

Stromenger Karol: Jan Stefani. Łódź Teatralna 1946/7, nr 3.

Swatoń Józef: Walerian Batko. Teatr Lud. 1947, nr 11/12; Ruch Muz. 1947, nr 24.

Swatoń Józef: W hołdzie dla Fr. Chopina. Życie Śpiew. 1947, nr 10.

Swatoń Józef: Ignacy Dygas. Ruch Muz. 1949, nr 3.

Swatoń Józef: Henryk Jarecki w stulecie urodzin. Śpiewak 1947, nr 2.

Swatoń Józef: Wspomnienia o Tadeuszu Mayznerze. Śpiewak 1947, nr 3.

Swatoń Józef: Stanisław Moniuszko. Rzeczy Ciekawe 1947, nr 7/8.

Swatoń Józef: Stanisław Moniuszko jako człowiek. Śpiewak 1948, nr 4/5.

Swatoń Józef: Tadeusz Prejzner (zbieracz pieśni lud.). Śpiewak 1948, nr 7/8.

Swatoń Józef: Pamięci Alfreda Stadlera. Śpiewak 1948, nr 6.

Świderska A.: Ze wspomnień o Szymanowskim. Ruch Muz. 1947, nr 21.

Świerczek L.: Bolesław Wallek-Walewski (1885—1944). Por. Muz. 1949, nr 2.

Sydow Bronisław: Chopin i Delacroix. Historia jednego portretu. („Z życia i twórczości Chopina". T. I.). Kwart. Muz. nr 26/27.

Sydow Bronisław E.: Chopin w piśmiennictwie światowym. Kuźnica 1948, nr 48.

Sydow Bronisław E.: Chopiniana wojenne. Odrodzenie 1945, nr 16.

Sydow Bronisław E.: Korespondencja Fryderyka Chopina. Tow. Nauk. Warsz. Sprawozd. z Pos. Wydz. II, 1946.

Sydow Bronisław E.: Nieznany list Elsnera do Chopina. Ruch Muz. 1946, nr 6.

Sydow Bronisław E.: O chopinianach odnalezionych we Wrocławiu. Odrodzenie 1947, nr 27.

Sydow Bronisław E.: O właściwą datę urodzenia Fr. Chopina. Ruch Muz. 1948, nr 10. Por. M. Gliński — Ruch Muz. 1948, nr 19.
Odp. B. E. Sydow — Ruch Muz. 1948, 23/24 oraz listy A. Hedleya i M. Glińskiego — Ruch Muz. 1948, nr 23/24. M. Glińskiego — Ruch Muz. 1949, nr 5/6, A. Hedleya — Ruch Muz. 1949, nr 9.

Sydow Bronisław E.: Przyjaźń dwóch genialnych artystów (Chopin i Delacroix). Ruch. Muz. 1947, nr 6.

Sydow Bronisław E.: Serce Fryderyka Chopina. Ruch Muz. 1945, nr 3.

Sydow Bronisław E.: Śpiew w życiu i twórczości Chopina. Życie Śpiew. 1949, nr 1/2.

Szczepańska Maria: Studia o utworach Mikołaja Radomskiego. Kwart. Muz. 1949, nr 25.

Szczepkowski J.: Protoplaści Fryderyka Chopina. Życie Śpiew. 1949, nr 3.

Szczepkowski J.: Piotr Maszyński i „Lutnia" Warszawska. Życie Śpiew. 1949, nr 6.

Szpinalski Stanisław: Od Kuryłówki po Arlington (o Paderewskim). Ruch Muz. 1946, nr 24.

Szubzda Władysław: Walerian Batko. Por. Muz. 1947, nr 8/9.

Szymanowski Feliks: Fryderyk Chopin. Wiedza i Życie 1948, nr 4.

Szymanowski Karol: O Fryderyku Chopinie. Przygotował do druku i wstępem zaopatrzył Stanisław Golachowski. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1949. S. 63.

Szymanowski K.: O muzykę do „Sułkowskiego", wybór listów opr. S. Golachowski. Kuźnica 1947, nr 14.

Trzciński T.: Gaudelius Karol (w. XIX(. Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.

Wallek-Walewska A.: Bolesław Wallek-Walewski, muzyk, który nie umiał żyć poza Krakowem. Życie Śpiew. 1947, nr 7/8.

Wilkowska Krystyna: Impromptus Chopina („Z życia i twórczości Chopina". T. I). Kwart. Muz. nr 26/7.

Wilkowska Krystyna: Środki wyrazu emocjonalnego w Balladach Chopina („Z życia i twórczości Chopina". T. II). Kwart. Muz. nr 28.

Wrotkowski Tadeusz: Feliks Nowowiejski (1877—1946). Ruch Muz. 1947, nr 15/16.

Wielicki Zbigniew: Chopin pod okupacją. Odrodzenie 1945, nr 10/12.

Woytowicz Bolesław: Alfred Gradstein — Hommage à Chopin. Ruch Muz. 1947, nr 13/14.

Woytowicz Bolesław: Droga wskazana przez Fryderyka Chopina. Odrodzenie 1949, nr 9.

Zych G.: Kiedy urodził się Fryderyk Chopin. Kuźnica 1949, nr 8.

Z życia i twórczości Fryderyka Chopina. T. I. (Kwart. Muz. 1949, nr 26/27.)

Żuławski Wawrzyniec: Chopin na estradach koncertowych. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Żuławski Wawrzyniec: Śp. Marceli Popławski. Por. Muz. 1947, nr 5.

2. Kompozytorzy i muzycy innych krajów

Asafiew Borys: Knipper-Kabalewski. Ruch Muz. 1948, nr 19.

Asafiew Borys: Dymitr Szostakowicz. Ruch Muz. 1948, nr 18.

Bartok Bela: Manuel de Falla. Ruch Muz. 1948, nr 18.
Borzęcki M.: Smetana i jego następcy. Odrodzenie 1949, nr 11.
Brosz A.: Bohuslaw Martinu. Ruch Muz. 1948, nr 13/14.
Chubow J.: Radziecki kompozytor Aram Chaczaturian. Ruch Muz. 1947, nr 6.
Chybiński Adolf: Ferri Baldassare (1610—1680). Pol. Słown. Biogr. t. VI, 1948.
Chybiński Adolf: Gallot (Galot) d'Angers (†1647). Pol. Słown. Biogr. t. VII, 1948.
Csorba Tibor: Franciszek Liszt. Nauk Inst. Węg. (Biblioteczka Naukowego Inst. Węg. w Polsce. Seria szkiców i portretów, nr 1). Kraków 1947.
Fabry Wł.: Wielcy dyrygenci (1. Leopold Stokowski, 2. Arturo Toscanini). Ruch. Muz. 1946, nr 24.
Fabry Wł.: Fryderyk Smetana. Ruch Muz. 1946, nr 19.
Goddard S.: Benjamin Britten. Ruch Muz. 1948, nr 11.
Golikówna H.: Jan Sebastian Bach. Wiedza i Życie 1949, nr 2.
Heinsheimer H. W.: Aron Copland. Ruch Muz. 1948, nr 4.
Horodyński W.: Wielki nauczyciel prawd muzycznych Modest Musorgski. Ruch Muz. 1949, nr 13.
Horowicz Br.: Mozart. Echo Teatr. i Muz. 1949, nr 5.
Iwaszkiewicz Jarosław: Przegrywając Nokturny Fielda. Ruch Muz. 1949, nr 5/6.
Jachimecki Zdzisław: „Czy znasz ten kraj". Ballada Mignon Goethego w kompozycji Beethovena, Spontiniego, Liszta, Schumanna i Moniuszki. Ruch Muz. 1948, nr 7.
Jachimecki Zdzisław: Fryderyk Smetana w 125 rocznicę urodzin. Wiedza i Życie 1949, nr 8/9.
Jarociński Stefan: Strawiński — teoretyk sztuki apollińskiej. Ruch Muz. 1946, nr 17/18.
Juw: Antoni Dworzak. Życie Słowiańskie 1946, nr 9/11.
Kaczmarek I.: Biarnat Krawc-Orjezdżański. Życie Śpiew. 1949, nr 3.
Kisielewski Stefan: Bela Bartok (1881—1945). Ruch Muz. 1945, nr 3.
Kobylańska Krystyna: Angelica Catalani. Życie Śpiew. 1949, nr 3.
Kobylańska Krystyna: Jenny Lind. Życie Śpiew. 1948, nr 1.
Kodaly a muzyka węgierska. Ruch Muz. 1947, nr 11.
Kompozytorzy radzieccy. Ruch Muz. 1949, nr 23.
II Koncert fortepianowy Feinberga. Ruch Muz. 1947, nr 21.
Kremlew J.: Wielki kompozytor rosyjski. (W 145. rocznicę urodzin M. I. Glinki.) Ruch Muz. 1949, nr 13.
Kubacki Wacław: Echa Mozarta w III cz. „Dziadów". Odrodzenie 1946, nr 13.
Kuryluk Jerzy: Michał Glinka — ojciec muzyki rosyjskiej (1804—1857). Przyjaźń 1947, nr 2.
Kuryluk Jerzy: Sergiusz Rachmaninow. Przyjaźń 1946, nr 7.
Kuryluk Jerzy: Włodzimierz Iwannikow (na marginesie pobytu w Polsce kompozytora radzieckiego). Przyjaźń 1946, nr 1.
Lewaszow M.: Puszkin w muzyce sowieckiej. Ruch Muz. 1949, nr 15.
Lissa Zofia: Puszkiniana muzyczne. Kuźnica 1949, nr 22.

Lissa Zofia: Hans Eisler. Kuźnica 1948, nr 34/35.

Lissa Zofia: Eroica naszych dni (VII Symfonia Szostakowicza). Now. Liter. 1947, nr 34.

Lissa Zofia: Pamięci Borysa Asafiewa — muzykologa radzieckiego. Ruch Muz. 1949, nr 7/8.

Ludwig Emil: Beethoven. W książce: Trzej Tytani. S. Cukrowski, Warszawa 1948, wyd. III.

Łukasiewicz Franciszek: Arturo Toscanini. Sylwetka wielkiego artysty. Życie Śpiew. 1949, nr 4.

Łukasiewicz Franciszek: Największy z tenorów (Enrico Caruso). Życie Śpiew. 1949, nr 5.

Mantelli A.: Pozycja Strawińskiego w muzyce współczesnej. Ruch Muz. 1948, nr 3.

m. g.: Aram Chaczaturian. Przyjaźń 1947, nr 7.

Mycielski Zygmunt: Sylwetki kompozytorów (Bach, Haydn, Schubert). Now. Liter. 1948, nr 26.

Niemtschek Fr.: Mozart w oczach swoich współczesnych. Ruch Muz. 1947, nr 3/4.

Peiper T.: O VII Symfonii Szostakowicza. Odrodzenie 1945, nr 46.

Pogonowski J.: Baryton Marko Vuskowic — największy artysta Jugosławii. Śpiewak 1948, nr 1/2.

Pourtalés Guyde: Życie Liszta. Słowo wst.: Jarosław Iwaszkiewicz. Przekład: Halina Wierzyńska, J. Przeworski. Warszawa 1948. S. 280. Rec.: Dygas — Odrodzenie 1948, nr 22. J. Broszkiewicz — Ruch Muz. 1948, nr 11.

Powroźniak Józef: Paganini jako gitarzysta. Ruch Muz. 1948, nr 9.

Poźniak Włodzimierz: Olivier Messiaen. Ruch Muz. 1948, nr 12.

Prokofiew S.: O mojej twórczości. Ruch Muz. 1948, nr 11.

Ravel Maurice: Byłem leniwym chłopcem (wspomnienia). Now. Liter. 1947, nr 24.

Reiss Józef: Mozart w świetle pierwszej krytyki polskiej. Śpiewak 1948, nr 6.

Reiss Józef: Modest Musorgski. Por. Muz. 1948, nr 10.

Spitta F.: O twórczości muzycznej. Ruch Muz. 1946, nr 24.

Stromenger Karol: Sprawa Brahmsa. Ruch Muz. 1947, nr 6.

Stromenger Karol: Mozart. Now. Liter. 1948, nr 7.

Stromenger Karol: Szekspir-Verdi. Łódź Teatr. 1947/48, nr 8.

Swolkień Henryk: Alfredo Casella (kilka wspomnień). Ruch Muz. 1946, nr 20.

Swolkień Henryk: Koncert skrzypcowy D. Kabalewskiego. Ruch Muz. 1949, nr 15.

Swolkień Henryk: Apostoł dodekafonii (R. Leibowitz). Ruch Muz. 1948, nr 7.

Szigeti J.: Struny i smyczki (fragment pamiętnika J. Szigetiego). Ruch Muz. 1948, nr 18.

Szostakowicz Dymitr: O moim koledze Chaczaturianie. Ruch Muz. 1949, nr 3.

Sydow Bronisław E.: Karol Filtsch (1830—1845). Ruch Muz. 1947, nr 21.

Winogradow Anatol: Potępienie Paganiniego. Wiedza. Warszawa 1947. S. 464. Rec.: L. M. Bartelski — Now. Liter. 1947, nr 34; fragment druk. w Ruchu Muz. 1948, nr 11.

Taubman H.: Toscanini w Ameryce. Ruch Muz. 1947, nr 15/16.

d) Metodologia, krytyka

Ekier Jan: Odwracamy role. (Głos wykonawcy o krytykach.) Ruch Muz. 1946, nr 6.

Faryaszewska Irena: Jeszcze o krytyce. Ruch Muz. 1946, nr 7.

Jachimecki Zdzisław: Problem organizacji studiów muzykologicznych. Józef M. Chomiński — koreferat. Kwart. Muz. 1949, nr 25. Również w Ruchu Muz. 1949, nr 1/2, pt. Problem organizacji muzykologii.

Ligęza J.: Ruch śpiewaczy jako zagadnienie badań naukowych. Życie Śpiew. 1949, nr 1/2.

Ligęza J.: Uwagi i propozycje do planu badań ruchu śpiewaczego. Życie Śpiew. 1949, nr 9.

Lissa Zofia: Organizacja twórczości muzykologicznej. Kwart. Muz. 1949, nr 25.

Łobaczewska Stefania: Jeszcze o krytyce muzycznej. Ruch Muz. 1946, nr 8/9.

Łobaczewska Stefania: Muzykologia a krytyka muzyczna. Rudziński Witold — koreferat. Kwart. Muz. 1949, nr 25.

Łobaczewska Stefania: O zadaniach i metodzie monografii muzycznej. Kwart. Muz. 1949, nr 21/22 (i odbitka s. 28).

Malawski Artur: Krytyka krytyki. Ruch Muz. 1946, nr 7.

Miketta Janusz: Chopinologia i chopinografia. Ruch Muz. 1949, nr 4.

Pawlikowski A.: „Uwagi o muzykologii" w Stanach Zjednoczonych. Ruch Muz. 1948, nr 4.

Regamey Konstanty: Uwagi o muzykologii. Ruch Muz. 1948, nr 1. Ponadto wypowiedź St. Łobaczewskiej — Ruch Muz. 1948, nr 2; Wł. Poźniaka — Ruch Muz. 1948, nr 7; J. Ambrosza — Ruch Muz. 1948, nr 11.

Rieger Adam: O krytyce muzycznej. Ruch Muz. 1946, nr 2.

Rudziński Witold: O krytykę kompozytorską. Ruch Muz. 1947, nr 6.

Waldorff Jerzy: Krytyka (muzyczna) w opałach. Ruch Muz. 1946, nr 4.

Wrobel Feliks: Krytyka muzyczna a całokształt kultury. Ruch Muz. 1946, nr 13/14.

e) Teoria

Chomiński Józef: Problemy harmoniki współczesnej. Ruch Muz. 1948, nr 9, 10.

Czaykowska H.: Kilka słów o rytmie i dźwięku. Ruch Muz. 1947, nr 10.

Dawidowicz Eugeniusz: Nauka o muzyce. (Zasady muzyki) wyd. II. Narod. Inst. Postępu i Oddz. Wielkop. Tow. Teatrów i Muz. Ludowej. Poznań 1946. S. 78.

Dembina Jan (Reiss Józef): Elementarz muzyczny. Wyd. 1 — T. Gieszczykiewicz. Kraków 1944. S. 180; wyd 2 — przejrzane i uzup. Wiedza, Zawód, Kultura. Kraków 1949, S. 189.

Haubenstock Roman: Z zagadnień „atonalizmu". Ruch Muz. 1948, nr 1/2.

Lissa Zofia: Zarys nauki o muzyce. Z 335 przykładami. Wyd. II. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1948. S. 313; Rec.: St. Łobaczewska — Ruch Muz. 1949, nr 3; K. Swolkień — Por. Muz. 1949, nr 4.

Michel Karol: Niektóre pojęcia akustyczne. Ruch Muz. 1948, nr 8.

Musiałek T.: O nazwy i sposób pisania ćwierćtonowych znaków chromatycznych. Ruch Muz. 1948, nr 20.

Poradowski Stefan: Nauka harmonii w zarysie z uwzględnieniem tonacji kościelnych i harmonii nowoczesnej. Wyd. III. W. Wilak. Poznań 1947. S. 80.

Poradowski Stefan: Ogólne wiadomości z akustyki do użytku szkół muzycznych. Wyd. III rozszerz. W. Wilak. Poznań 1947. S. 55.

P-k Wł.: Chromatyczne pismo nutowe. Ruch Muz. 1948, nr 17.

Poźniak Włodzimierz: Nauka harmonii. Por. Muz. 1948, nr 11; 1949, nr 1—7.

Sikorski Kazimierz: Harmonia. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1948. Cz. 1. — s. 518. Cz. 2 — s. 429. Cz. 3 (1949) — s. 426. Rec. J. M. Chomiński — Kwart. Muz. 1948, nr 24; St. Kisielewski — Ruch Muz. 1949, nr 4.

Swolkień Henryk: Formy muzyczne. Por. Muz. 1948, nr 6/7, 11, 12; 1949, nr 1, 3, 4, 6, 7.

Wrobel Feliks: Z zagadnień muzyki ćwierćtonowej. Ruch Muz. nr 18.

f) Instrumentoznawstwo i wokalistyka

Bojakowski Paweł: Kierowanie dźwięku na „maskę". Wskazówki dla śpiewaków, młodzieży, deklamatorów, mówców itd. Włocławek 1947. S. 16.

Bregy Wiktor: W sprawie szkolenia młodego pokolenia śpiewaków operowych. Biul. Zw. Muz. 1948, nr 3.

Bregy Wiktor: W sprawie unowocześnienia metody nauczania śpiewu solowego. Ruch Muz. 1946, nr 15/16.

Bujak W.: Obchodzenie się z dętymi instrumentami i ich konserwacja. Por. Muz. 1948, nr 2.

Drobner M.: Instrumenty muzyczne. Por. Muz. 1947—1949.

Feliński Z.: O precyzji organicznej ruchów. Ruch Muz. 1948, nr 15/16.

Feliński Z.: Detaché, spiccato. Ruch Muz. 1949, nr 2.

Feliński Z.: Sautillé, portato. Ruch Muz. 1949, nr 3.

Feliński Z.: Wibracje. Ruch Muz. 1948, nr 21.

Furmanik J.: Jeszcze o muzyce organowej w Polsce. Ruch Muz. 1946, nr 20/21.

Glubiński Czesław: Akordeon. Por. Muz. 1947, nr 8/9.

Klukowski J. T.: Klarnet w kapeli ludowej. Teatr. Lud. 1947, nr 3/4.

Kwiek Marek: Ogólny pogląd na budownictwo organów. Por. Muz. 1947, nr 1, 2.

Ligęza J.: Śpiewactwo jako element rozwoju powszechnego ruchu kulturalnego. Życie Śpiew. 1949, nr 4.

Oćwieja Wł.: Z zagadnień muzyki organowej w Polsce. Ruch Muz. 1946, nr 17/18.

Pogonowski Jerzy: Teoria śpiewu. Śpiewak 1948, nr 4/5, 6, 7/8.

Powroźniak Józef: Gitara — zapoznany instrument. Ruch Muz. 1949, nr 7/8.

Reiss Józef: Polskie skrzypce i polscy skrzypkowie. Czytelnik. (Wiedza Powszechna. Cykl: Muzyka i muzycy polscy, zesz. IX.) Warszawa 1946.

Romaniszyn Bronisław: O kulturę głosu w Polsce. Ruch Muz. 1946, nr 5.

Romaniszyn Bronisław: Śpiew artystyczny w świetle badań eksperymentalnej fonetyki. Ruch Muz. 1946, nr 22/23, 24, 1947, nr 1/2.

Romaniszyn Bronisław: Śpiew solowy w kościele. Ruch Muz. 1948, nr 1.

Romaniszyn Bronisław: Technika wokalna wobec środków muzyki mechanicznej. Kwar. Muz. 1948, nr 21/22.

Śledziński Stefan: Nieco instrumentoznawstwa. Por. Muz. 1947, nr 3, 6/7, 10.

Śledziński Stefan: O transponowaniu w orkiestrze dętej. Por. Muz. 1947, nr 2.

Śledziński Stefan: Pierwsze próby instrumentowania. Por. Muz. 1947, nr 3, 5.

Stromenger Karol: Zanikająca lira. Por. Muz. 1949, nr 2.

Szczepański Zygmunt: Śpiew zespołowy unisonowy. Por. Muz. 1947, nr 4/5, 6/7.

Szulc Zdzisław: Muzeum instrumentów muzycznych. Ruch Muz. 1946, nr 5.

Wisłocki Stanisław: Orkierstra — jednostką twórczą. Echo Teatr. i Muz. 1948, nr 2.

Wrobel Feliks: Barwa i dźwięk. Szkice porównawcze. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Wrobel Feliks: Kolorystyka orkiestrowa. Ruch Muz. 1949, nr 13, 16.

Wydra G.: Śpiew a liturgia. Śpiewak. 1947, nr 3.

g) Opera, film, taniec

Broszkiewicz Jerzy: Iturbi, tandeta i wnioski (o filmie muz.). Ruch Muz. 1948, nr 21.

Broszkiewicz Jerzy: O nowy dekalog muzyki filmowej. Ruch Muz. 1947, nr 3/4.

Głowacki Stanisław: Muzyka potrzebuje szkoły tańca. Ruch Muz. 1946, nr 11/12.

Głowacki Stanisław: O muzyce do tańca (artystycznego). Ruch Muz. 1946, nr 10.

Haubenstock Roman: Muzyka w filmie. Ruch Muz. 1948, nr 22.

Korolewicz-Waydowa J.: Opera ludowa. Odrodzenie 1949, nr 18.

Kruszewski P.: Dwie opery. Ruch Muz. 1948, nr 4.

Kwiatkowski T.: Teatr muzyką podszyty. Ruch Muz. 1948, nr 21.

Lang P. H.: O operze współczesnej. Ruch Muz. 1948, nr 5/6.

P. R.: Opera i jej znaczenie w Polsce. Biul. Zw. Muz. 1948, nr 2.

Reiss J.: Entuzjaści opery i jej wrogowie. Wiedza i Życie 1948, nr 10.

Strawiński Igor: Muzyka w filmie. Ruch Muz. 1948, nr 12.

Stromenger K.: Opera demokratyczna. Twórczość 1947, nr 3.

Swolkień H.: Czy opera się przeżyła? Por. Muz. 1948, nr 2.

Szeligowski Tadeusz: Czy „operomontaże“ mają rację bytu? Ruch Muz. 1946, nr 7. Odp. K. Barański, Ruch Muz. 1946, nr 10.

Szeligowski Tadeusz: Problem opery. Ruch Muz. 1946, nr 11/12.

Waldorff J.: Nowe libretta. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Wołowski T.: W sprawie „Komedii Muzycznej" w Polsce. Biul. Zw. Muz. 1948, nr 1.

h) Estetyka, psychologia i socjologia

Ankieta Kwartalnika Muzycznego: Wypowiedzi kompozytorów na temat ich własnej techniki kompozytorskiej. Wypowiedzi: B. Woytowicza i K. Regameya — Kwart. Muz. 1948, nr 24; Z. Mycielskiego — Kwart. Muz. 1948, nr 25.

Asafiew W. W.: Drogi rozwoju współczesnej muzyki radzieckiej. Kwart. Muz. 1948, nr 23.

Ayrton M.: Muzyka inspirowana przez malarstwo. Ruch Muz. 1948, nr 8.

Bernard R.: Nacjonalizm i internacjonalizm w muzyce. Ruch Muz. 1946, nr 22/23.

Bush Alan: Struktura i wyraz muzyki współczesnej. Kwart. Muz. 1948, nr 24.

Chomiński Józef M.: O społecznej wartości dzieła muzycznego. Ruch Muz. 1949, nr 2.

Chomiński Józef M.: Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne w polskiej muzyce współczesnej na tle rozwoju muzyki światowej. Ruch Muz. 1948, nr 20. Por. St. Kisielewski: Czy w muzyce istnieje formalizm? Ruch Muz. 1948, nr 22.

Chomiński Józef M.: Zagadnienia radzieckiej estetyki muzycznej. Ruch Muz. 1949, nr 15.

Chrennikow Tichon: O nowe drogi twórczości muzycznej. Ruch Muz. 1948, nr 18.

Eisler Hans: Podłoże społeczne muzyki współczesnej. Kwart. Muz. 1948, nr 24.

Eisler Hans: Słuchacz i kompozytor. Ruch Muz. 1949, nr 9.

Ekier Jan: Czym jest dla mnie Chopin. Ruch Muz. 1949, nr 5/6.

Gradstein Alfred: A teraz głos mają kompozytorzy. Now. Liter. 1948, nr 46.

Gradstein Leonia: Imre Ungar o popularyzacji muzyki i muzyce popularnej. Ruch Muz. 1949, nr 14.

Haba Aloiz: Rozwój muzyczny a muzyka współczesna. Ruch Muz. 1947, nr 17.

Heising Roman: Estetyka śpiewu chóralnego. Por. Muz. 1948, nr 3/4.

Jachimecki Zdzisław: Znaczenie muzyki i muzykologii w społeczeństwie. Ruch Muz. 1947, nr 21, 22.

Jarociński Stefan: Na drogach współczesnej muzyki polskiej. Kuźnica 1948, nr 34/35.

Jasieński Jerzy: Kompozytorzy radzieccy o realizmie. Now. Liter. 1948, nr 27.

Jasieński Jerzy: Odpowiedzialność społeczna kompozytorów. Now. Liter. 1948, nr 50.

Jolivet A.: Przebudzenie muzyki (o estetyce muzycznej). Ruch Muz. 1946, nr 22/23.

Kisielewski Stefan: Czy muzyka jest niehumanistyczna? Znak 1948, nr 14, oraz w tomie Polityka i Sztuka, Warszawa 1949.

Kisielewski Stefan: Czy w muzyce istnieje formalizm? Ruch Muz. 1948, nr 22.

Kisielewski Stefan: Dokąd zdąża muzyka współczesna? Ruch Muz. 1946, nr 6, oraz w tomie Polityka i Sztuka. Warszawa 1949.

Kisielewski Stefan: O właściwą ocenę muzyki narodowej. Ruch Muz. 1947, nr 7/8.

Kwiatkowski T.: Muzyka w literaturze współczesnej. Ruch Muz. 1948, nr 8.

Laks Szymon: O nową prawdę w muzyce polskiej. Ruch Muz. 1949, nr 4.

Libman Z.: O niektórych „tendencjach nowatorskich" w muzyce Zachodu. Ruch Muz. 1948, nr 18.

Lissa Zofia: Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej. Kwart. Muz. 1948, nr 21/22, (i odbitka, s. 42). Rec.: S. Łobaczewska — Ruch Muz. 1948, nr 22.

Lissa Zofia: Ideologiczne oblicze polskiej twórczości muzycznej. Nowe Drogi 1948, nr 7.

Lissa Zofia: O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych. Ruch Muz. 1947, nr 19/20, 21.

Lissa Zofia: O społecznych funkcjach muzyki artystycznej i popularnej. Kwart. Muz. 1948, nr 23 i Kuźnica 1948, nr 30.

Łobaczewska Stefania: Muzyka europejska na rozdrożu. Odrodzenie 1945, nr 24.

Łobaczewska Stefania: O tradycji w muzyce. Ruch Muz. 1948, nr 13/14.

Łobaczewska Stefania: Problem wartościowania i wartości w muzyce. Kwart. Muz. 1949, nr 25.

Markus St.: Hanslick — wojujący formalista. Ruch Muz. 1949, nr 15.

Mycielski Zygmunt: Czekamy na nową muzykę. Now. Liter. 1947, nr 32.

Mycielski Zygmunt: Kompozytor polski w obliczu nowych zadań. Kwart. Muz. 1949, nr 25; Ruch Muz. 1949, nr 1.

Palester Roman: Twórczość muzyczna w nowej Polsce. Ruch Muz. 1946, nr 11/12. Uzup. L. Szczepański — Ruch Muz. 1946, nr 17/18.

Parzenica M. (opr.): Wypowiedzi kompozytorów radzieckich o muzyce współczesnej. Echo Teatr. i Muz. 1948/49, nr 3/4.

Regamey Konstanty: Neoklasycyzm a romantyzm w muzyce. Ruch Muz. 1947, nr 15/16.

Reiss Józef: Muzykalność społeczeństwa polskiego. Wiedza i życie 1949, nr 5.

Rieger A.: Słuchanie i „muzykowanie". Por. Muz. 1948, nr 6/7.

Ryżkin I.: Arnold Schönberg likwidator muzyki. Ruch Muz. 1949, nr 15.

Schönberg Arnold: O rozumieniu muzyki. Ruch Muz. 1947, nr 7/8.

Sokorski Jerzy: Z zagadnień współczesnej twórczości muzycznej. Ruch Muz. 1949, nr 1.

Sokorski Włodzimierz: Formalizm i realizm w muzyce. Ruch Muz. 1948, nr 23/24 oraz Kuźnica 1948, nr 50 i Kwart. Muz. 1949, nr 25.

Sokorski Włodzimierz: Ku realizmowi w muzyce. Ruch Muz. 1949, nr 14.

Sokorski Wł.: O nową pieśń polską. życie Śpiew. 1949, nr 1/2.

Szaporin J., Chrennikow T., Prokofiew S.: Cenne wypowiedzi kompozytorów radzieckich. Biul. Zw. Muz. 1948, nr 5.

Szuman Stefan, Lissa Zofia: Jak słuchać muzyki. Centr. Inst. Kult. (Mała Biblioteczka Kultury t. 2). Warszawa 1948. S. 142. Rec..: J. Chomiński, Kwart. Muz. 1948, nr 24.

Szymanowski Karol: Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie. Z przedm. Zb. Drzewieckiego. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1949. S. 47.

Sychra Anton: Muzyka jako refleks i symbol. Kwart. Muz. 1948, nr 23.

Tacina Jan: Przeżywanie estetyczne w metodzie całości melodycznych. Por. Muz. 1948, nr 8/9.

Veliti T.: Źródło kultury muzycznej. Ruch Muz. 1947, nr 6.

Wróblowie T. i J.: O typach przeżyć muzycznych w literaturze naukowej. Por. Muz. 1948, nr 2.

Żdanow A.: O zagadnieniach muzyki radzieckiej. Odrodzenie 1948, nr 26.

i) Folklor

Batko Walerian: Muzyka ludowa. Teatr Lud. 1946, nr 1/2. Rec.: Wł. Szubzda — Por. Muz. 1947, nr 2.

Batko Walerian: U źródeł pieśni ludowej. Wiedza i Życie 1946, nr 6.

Chybiński Adolf: O losach polskiej muzyki ludowej. Odrodzenie 1945, nr 33.

Chybiński Adolf: O potrzebach polskiej etnografii muzycznej. Pol. Szt. Lud. 1947, nr 1/2 i 1948, nr 1.

Chybiński Adolf: Zbieracz melodii ludowych na usługach nauki. Teatr Lud. 1946, nr 1/2 i 1947, nr 1/2.

Czerwonka J.: Muzyka ludowa Powiśla Iłżyckiego. Teatr Lud. 1947, nr 7/8.

Estreicher Zygmunt: Teoria dwutonowych melodii. Kwart. Muz. 1948, nr 21/22 (i odbitka, s. 28).

Feicht Hieronim: Dolny Śląsk w pieśni śląskiego ludu. Zeszyty Wrocławskie 1948, nr 2.

Feicht Hieronim: Olczańskie pieśni religijne i obrzędowe. Ruch Muz. 1947, nr 7/8.

Gnus Rita: Z zagadnień pieśni ludowej. Wiedza i Życie 1948, nr 11 i 1949, nr 1.

Lissa Zofia: Polska pieśń ludowa w Moskwie w latach wojny. Por. Muz. 1948, nr 10.

Mycielski Zygmunt: Czy tworzymy „nowy styl ludowy". Ruch Muz. 1949, nr 9.

Mycielski Zygmunt: Kompozytor a polska muzyka ludowa. Ruch Muz. 1949, nr 10.

Nawrocki B.: Bułgarska muzyka ludowa. Por. Muz. 1949, nr 1, 2, 3.

Pańczykówna H.: Polska pieśń ludowa. Życie Śpiew. 1949, nr 6.

Pleus-Turczynowiczowa M.: Niewydane zbiory Oskara Kolberga. Ruch Muz. 1948, nr 10.

Rudziński Witold: Rola muzyki ludowej. Por. Muz. 1949, nr 5.

Sobiescy Marian i Jadwiga: Pieśń ludowa i jej problemy. Por. Muz. 1947, nr 1, 2, 3, 6/7, 8/9, 10; 1948, nr 1, 3, 4, 8/9, 11; 1949, nr 1, 2, 3.

Sobiescy Marian i Jadwiga: Zagadnienia muzyki ludowej w Polsce. Ruch Muz. 1948, nr 2.

Sobieski Marian: „Kozioł" zbąsko-lubuski. Pol. Szt. Lud. 1948, nr 9/10.

Sobieski Marian: „Maryna". Pol. Szt. Lud. 1948, nr 3.

Sokorski Włodzimierz: O właściwy stosunek do sztuki ludowej. Ruch Muz. 1949, nr 10 i Pol. Szt. Lud. 1949, nr 5.

Stoiński Stefan M.: Dudy żywieckie. Śpiewak 1947, nr 1, 2, 3.

Stromenger Karol: Pastorałki i kolędy. Płomień 1947, nr 8.

Swatoń Józef: Kapela ludowa. Teatr. Lud. 1947, nr 1/2.

Swieżyński Adam: O muzyce Podhala. Teatr Lud. 1947, nr 6.

Windakiewicz Helena: Ślady teorii gam greckich w muzyce i pieśni ludowej. Bull. Intern. de l'Acad. Pol. des Sciences et des Lettres 1939, nr 4/6; Kraków, 1947.

j) Pedagogika

Batko Walerian: Nauce muzyki w szkole grozi likwidacja. Teatr Lud. 1947, nr 1/2.

Biblioteka Metodyczna dla szkół muzycznych pod redakcją Janusza Miketty. PWM. Kraków 1946—1949. Tom I—VIII.

T. I. Łobaczewska Stefania, Wiłkomirski Kazimierz: Metodyka wykładu nauki o muzyce. S. 75.

T. II. Łobaczewska Stefania, Feicht Hieronim: Metodyka nauczania historii muzyki. S. 62.

T. III. Chomiński Józef Michał: Metodyka nauczania form muzycznych. S. 106.

T. IV. Rudziński Witold: Lekcje słuchania muzyki. S. 44.

T. V. Szeligowscy Stanisława i Tadeusz: Lekcje słuchania muzyki. S. 32.

T. VI. Kozietulski Czesław: Lekcje słuchania muzyki. S. 70, dodatek nut.

T. VII. Dziewulska Maria: Metodyka kształcenia słuchu. S. 46+XVII.

T. VIII. Pleń-Weberowa Z., Skołyszewski F.: Program lekcji słuchania muzyki. Rok I. S. 75.

Brelet G.: O interpretacji. Ruch Muz. 1948, nr 17.

Bujak W.: Ćwiczenia w zespole chóralnym. Por. Muz. 1947, nr 8/9.

Chmielowska Wanda: Wstęp do kursu metodyki nauczania gry fortepianowej. Ruch Muz. 1947, nr 22.

Chybiński Adolf: W sprawie śpiewników szkolnych. Ruch Muz. 1945, nr 2.

Drewniak R.: Z dydaktyki śpiewu chóralnego. Życie Śpiew. 1948, nr 3.

J. S.: Wychowanie artystyczne młodzieży szkolnej. Ruch. Muz. 1947, nr 7/8.

Kacperczyk M.: Problemy nauczania śpiewu i muzyki w szkołach ogólnokształcących. Por. Muz. 1948, nr 5.

Kacperczyk M.: Wymiar godzin i repertuar pieśni dla szkoły powszechnej. Por. Muz. 1948, nr 8/9.

Kowalski A.: O poziom wiedzy muzycznej w zespole śpiewaczym. Życie Śpiew. 1949, nr 6.

Kurpisz-Stefanowa Irena: Refleksje na temat reformy szkolnictwa muzycznego. Ruch Muz. 1947, nr 12.

Laski Wincenty: Dyrygent-chórmistrz. Śpiewak 1947, nr 4.

L a s o c k i Józef K.: Polskie zespoły ludowe w ZSRR. Ruch Muz. 1949, nr 15.

L i s s a Zofia: Formy muzyki upowszechnionej w ZSRR. Ruch Muz. 1949, nr 15.

L (i s s a) Z(ofia): Szkolnictwo muzyczne w ZSRR. Ruch Muz. 1949, nr 15.

M i c h a ł o w s k i Michał J.: Na granicy eksperymentu (z prac i doświadczeń Państwowego Liceum i Gimnazjum Muzycznego w Katowicach). Ruch Muz. 1947, nr 19/20.

M y c i e l s k i Zygmunt: Wspominając wykłady N. Boulanger. Ruch Muz. 1947, nr 17.

N o w a c z y k E.: Niedoceniona rola szkoły ogólnokształcącej. Ruch Muz. 1948, nr 15/16.

N o w a k Janusz: Dyrygent chóru. Poradnik dla studiujących, dla kierowników chórów pragnących uzupełnić wiadomości oraz dla kierowników chórów szkolnych. Przedm. Z. Jahnke. Wielkop. Księg. Wyd. Poznań 1948. S. 83.

O b s t Marian: Dyrygent i jego rola w chórze. Życie Śpiew. 1947, nr 10; 1948, nr 13/14, 15/16.

P e t r a s s i G.: Nauczanie kompozycji. Ruch Muz. 1947, nr 10.

P l e n i ó w n a Zofia: Rola szkoły muzycznej w rozśpiewaniu młodzieży. Por. Muz. 1949, nr 2.

P o p ł a w s k i M.: Spostrzeżenia i uwagi o pracy szkół muzycznych na prowincji. Por. Muz. 1948, nr 2.

P o ź n i a k Wł.: Polska literatura chóralna. Por. Muz. 1948, nr 5.

P r e j z n e r Tadeusz: O dźwiękach, ich nazwach i nutach. Teatr Lud. 1947, nr 1/2, 3/4, 5, 7/8, 9, 10, 11/12.

R i e g e r Adam: Gimnazjum i liceum muzyczne w Nowym Yorku. Ruch Muz. 1948, nr 1.

R i e g e r Adam: Jak zapewnić dzieciom właściwe wykształcenie muzyczne? Por. Muz. 1947, nr 1, 2, 3, 4/5.

R i e g e r Adam: Jeszcze o umuzykalnieniu przez szkoły. Por. Muz. 1948. nr 11, 12.

R u d z i ń s k i Witold: Dlaczego chorał gregoriański bywa brzydki. Tyg. Powsz. 1945, nr 31.

R u d z i ń s k i Witold: Muzyka dla wszystkich. Pol. Wyd. Muz. Kraków 1948, S. 400, tabl. 6. Rec.: M. Buczkówna — Kuźnica 1948, nr 41; Miketta — Ruch Muz. 1948, nr 21; S. Golachowski — Por. Muz. 1948, nr 12.

R u d z i ń s k i Witold: Nauka o muzyce. Por. Muz. 1947, nr 1—9; 1948, nr 3, 4.

R u d z i ń s k i Witold: Szkoła umuzykalniająca. Ruch Muz. 1946, nr 17/18.

S w a t o ń Józef: Dyrygent w zespole amatorskim. Teatr Lud. 1946, nr 1/2.

S w a t o ń Józef: Walory wychowawcze nauczania śpiewu i muzyki. Por. Muz. 1948, nr 8/9.

S w a t o ń Józef: Od kapeli do orkiestry ludowej świetlicy. Ruch Muz. 1946, nr 15/16.

S w a t o ń Józef: Wyniki ankiety w sprawie programu nauczania śpiewu w 8-kl. szkole podstawowej. Por. Muz. 1948, nr 4.

S z c z e p a ń s k i Zygmunt: Co śpiewać w chórze. Por. Muz. 1948, nr 5, 8/9, 12; 1949, nr 1.

Szczepański Zygmunt: O tempach w muzyce wokalnej (chóralnej). Życie Śpiew. 1949, nr 1/2.

Szczepański Zygmunt: Podstawowe formy ustawiania chórów. Życie Śpiew. 1949, nr 7/8.

Szuman Stefan: Podstawowe zagadnienia metodyki wychowania estetycznego. Ruch Muz. 1947, nr 18.

Tacina Jan: Pismo nutowe w metodzie całości melodycznych. Por. Muz. 1948, nr 10.

Tacina Jan: Skale w metodzie całości melodycznych. Por. Muz. 1949, nr 2.

Tacina Jan: Metoda solmizowania a metoda całości melodycznych. Por. Muz. 1949, nr 6/7.

Tacina Jan: Ruch dźwięków i kształt melodii w metodzie całości melodycznych. Por. Muz. 1949, nr 5.

Tacina Jan: Wstępne wiadomości teoretyczne w metodzie całości melodycznych. Por. Muz. 1948, nr 11/12.

Tyńcowa St.: Wiadomości z Kuratorium Szkolnego Śląsko-Dąbrowskiego. Por. Muz. 1948, nr 4.

Tyńcowa St.: Wychowanie muzyczne. Por. Muz. 1949, nr 3, 4, 5, 6, 7.

Wesołowski Franciszek: Co i jak należy grać i śpiewać w kościele. Por. Muz. 1947, nr 6/7, 11, 12.

Wesołowski Franciszek: O akompaniamencie do chorału gregoriańskiego. Por. Muz. 1947, nr 10; 1948, nr 1—4.

Wiechowicz Stanisław: Szkoła ogólnokształcąca a muzyka. Ruch Muz. 1946, nr 11/12.

Witkowski Leon: Problemy pedagogiczno-dydaktyczne. Ruch Muz. 1948, nr 22.

Wittold J.: Dyrygowanie chórem. Życie Śpiew. 1949, nr 6, 9.

Zalewski M.: O nowy typ ucznia zawodowej szkoły muzycznej. Por. Muz. 1949, nr 4.

Życzkowski Józef: Uwagi krytyczne o nauce śpiewu w liceum pedagogicznym. Ruch Muz. 1947, nr 17/18.

k) Organizacja życia muzycznego — festiwale, zjazdy, konkursy itp.

Batko Walerian: Muzyka pod gołym niebem. Teatr Lud. 1947, nr 3/4.

Batko Walerian: O tzw. upowszechnieniu muzyki. Teatr Lud. 1947, nr 5.

Batko Walerian: Praca instruktorska chórów i orkiestr. Praca Oświatowa 1947, nr 6/7.

Beylin P.: „Młodzież muzykalna" Francji. Por. Muz. 1948, nr 2.

Bieniek J.: O muzykę dla wsi. Ruch Muz. 1947, nr 15/16.

Billig Wilhelm: Wyniki festiwalu polskiej muzyki ludowej. Ruch Muz. 1949, nr 10.

Blecher M.: Po III Festiwalu Chopinowskim w Dusznikach. Kuźnica 1948, nr 41.

Brégy Wiktor: Międzynarodowy konkurs muzyczny w Genewie. Ruch Muz. 1946, nr 20/21.

Brégy Wiktor: III Międzynarodowy konkurs muzyczny w Genewie. Ruch Muz. 1947, nr 22.

Brégy Wiktor: Zagadnienia orkiestr symfonicznych oraz teatrów muzycznych w Polsce. Ruch Muz. 1947, nr 2.

Broszkiewicz Jerzy: Sprawa realnej decyzji (rozmowa z Tadeuszem Ochlewskim o P. W. M.). Ruch Muz. 1947, nr 9.

Broszkiewicz Jerzy: Ukryta rewolucja (o stosunku społeczeństwa do muzyki). Ruch Muz. 1945, nr 4. Odp. Zb. Liebhardta — Ruch Muz 1946, nr 3.

Chalip B.: Domy kompozytorów radzieckich. Przyjaźń 1947, nr 8.

Chorosiński Jan: Sposoby organizowania chórów. Por. Muz. 1947, nr 1.

Chybiński Adolf: Rejestracja i zabezpieczenie zabytków muzyki polskiej. Alicja Simon — koreferat. Kwart. Muz. 1949, nr 25.

Cichocki Wł.: Ludowy Instytut Muzyczny z 1948. Życie Śpiew. 1949, nr 6. Por. Muz. 1949, nr 2.

Cichocki Władysław: Ognisko muzyczne. Por. Muz. 1948, nr 4.

Czytelnik: Nareszcie szczęśliwa inicjatywa (w sprawie muzeum Chopina w W-wie). Odrodzenie 1948, nr 44.

Dąbrowski M.: Pieśni „masowe“ na festiwalu muzyki ludowej. Ruch Muz. 1949, nr 10.

Drobner Mieczysław: Problemy organizacyjne życia muzycznego w demokratycznej Polsce. Ruch Muz. 1945, nr 3.

Drzewiecki Zbigniew: Utwory polskie na festiwalu muzycznym w Londynie. 1946, nr 17/18.

Drzewiecki Zbigniew: W sprawie centralnej rady muzycznej. Ruch Muz. 1945, nr 5 oraz Ruch Muz. 1946, nr 11/12.

Ekier Jan: Jeszcze o festiwalu w Pradze. Ruch Muz. 1947, nr 17.

Ekier Jan: Wiosna w Pradze. (Festiwal „Prażske Jaro“). Ruch Muz. 1948, nr 13/14 oraz St. Ł.: „Prażske Jaro“. Ruch Muz. 1948, nr 13/14.

Elektrowicz W.: Jaki dorobek wnosi Związek Muzyków do Ogólnego Związku Pracowników Sztuki i Kultury. Biul. Komisji Org. Zw. Zaw. Prac. Sztuki i Kultury 1949, nr 2.

Feicht Hieronim: Wznowienie koncertów poświęconych muzyce dawnej. Kwart. Muz. 1949, nr 25.

Filharmonia Śląska. Sprawozdanie za sezon 1947 i 1948. Filharmonia Śląska, Katowice 1948. S. 16.

Ditto — za rok 1948—1949. Katowice 1949. S. 16.

Fojcik: Organizacje śpiewacze a chóralne zespoły świetlicowe. Śpiewak 1948, nr 3.

Garyantes F.: Zagadnienia organizacji chóru. Życie Śpiew. 1948, nr 2.

Golachowski Stanisław: Rok Chopinowski 1949. Por. Muz. 1949, nr 3.

Górecki B.: O planowej akcji orkiestr symfonicznych. Ruch Muz. 1948, nr 3.

Gradstein Alfred: Po radiowym festiwalu muzyki słowiańskiej. Kuźnica 1947, nr 51/52.

Grosicki J.: „Odkrywamy“ Chopina ludowi polskiemu. Echo Teatr. i Muz. 1949, nr 6; Ruch Muz. 1949, nr 5/6.

Guziur E.: Polskie chóry na Zaolziu. Śpiewak 1947, nr 4.

Hertz P.: Działalność Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Kuźnica 1949, nr 13.

Horowicz Br.: Dekoracja operowa. Echo Teatr. i Muz. 1949, nr 7/8.

Inwarinen U.: Życie muzyczne klasy robotniczej Finlandii. Ruch Muz. 1949, nr 7/8.

Jarociński Stefan: XXI Festiwal Muzyki Współczesnej (I. S. C. M.). Now. Liter. 1947, nr 16.

Jarociński Stefan: Przed Festiwalem Muzyki Współczesnej w Kopenhadze. Now. Liter. 1947, nr 13.

Jarociński Stefon: Ubiegły sezon muzyczny w Paryżu. Ruch Muz. 1946, nr 22/23.

Jasieński Jerzy: Znaczenie festiwalu ludowej muzyki polskiej dla ruchu amatorskiego. Ruch Muz. 1949, nr 9.

Jasiński Roman: Wytyczne dyrekcji muzycznej P. R. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Kisielewski Stefan: Festiwal muzyczny w Pradze. Ruch. Muz. 1947, nr 11.

Kisielewski Stefan: Jaką muzykę upowszechnić? Ruch Muz. 1947, nr 3/4.

Kisielewski Stefan: Międzynarodowy konkurs muzyczny w Genewie. Tyg. Powsz. 1946, nr 85.

Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim (1949) — protokół. Ruch Muz. 1949, nr 14.

Przed Konkursem Chopinowskim. Sylwetki polskiej ekipy pianistów. Ruch Muz. 1949, nr 13.

Kruszewski Piotr: Propaganda i koncerty. Odrodzenie 1947, nr 2.

Kulczycki Faustyn: Przemysł muzyczny w Czechosłowacji. Ruch Muz. 1948, nr 13/14.

Kuryluk Jerzy: Masowy ruch śpiewaczy w Zw. Radzieckim. Życie Śpiew. 1949, nr 7/8.

Lachman Wacław: O współczesną polską pieśń chóralną. Życie Śpiew. 1949, nr 5.

Laks Szymon: O metodę upowszechnienia. Ruch Muz. 1949, nr 9.

20 lat działalności Towarzystwa Śpiewaczego „Echo" w Lublinie (1928—1948). Wyd. „Echo" (Red. Tadeusz Drelich). Lublin 1948. S. 24, tabl. 7.

Lissa Zofia: Na marginesie krajowych eliminacji do konkursu Genewskiego. Ruch Muz. 1947, nr 18.

Lissa Zofia: „Pierwszy" etap po zjeździe kompozytorów polskich w Łagowie. Kuźnica 1949, nr 38.

Lissa Zofia: Początek przełomu. Po Festiwalu Muzyki Ludowej. Kuźnica 1949, nr 24.

Lissa Zofia: Upowszechnienie muzyki w ZSRR. Por. Muz. 1947, nr 8/9, 10.

Łobaczewska Stefania: O konieczności reformy w naszym szkolnictwie muzycznym. Ruch Muz. 1945, nr 2.

Łobaczewska Stefania: O organizację kultury muzycznej. Odrodzenie 1947, nr 28.

Łobaczewska Stefania: Polskie Radio wobec zadań współczesnej kultury muzycznej. Ruch Muz. 1945, nr 6.

Łobaczewska Stefania: Szkolnictwo muzyczne. Ruch. Muz. 1946, nr 11/12.

Łobaczewska Stefania: Ze zjazdu kompozytorów i krytyków muzycznych w Pradze. Ruch Muz. 1947, nr 13/14.

Łobaczewska Stefania: II Zjazd kompozytorów i krytyków muzycznych w Pradze. Ruch Muz. 1948, nr 13/14.

Łobaczewska Stefania: I Zjazd muzykologów polskich. Ruch Muz. 1949, nr 23/24.

Malawski Artur: Refleksje na temat festiwalu kopenhaskiego. Ruch. Muz. 1947, nr 13/14.

Małcużyński J.: O przemyśle muzycznym. Ruch Muz. 1946, nr 10.

Miketta Janusz: Reforma szkolnictwa muzycznego. Ruch Muz. 1947, nr 11.

Muzyka Chopinowska ZSRR w sezonie koncertowym 1945—1946. Ruch Muz. 1946, nr 19.

Mycielski Zygmunt: Festiwal słowiański. 30-lecie Rewolucji. „Kołysanka" Panufnika. Odrodzenie 1946, nr 47.

Mycielski Zygmunt: Jeszcze o Rok Chopinowski (sprawa Iwaszkiewicz — I. F. C.) Ruch Muz. 1947, nr 12.

Mycielski Zygmunt: O Departamencie Muzyki w Min. Kultury i Sztuki. Ruch Muz. 1948, nr 7.

Mycielski Zygmunt: O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich. Ruch Muz. 1949, nr 14.

Mycielski Zygmunt: Opieka nad twórczością, filharmonią, radio. Odrodzenie 1948, nr 4.

Mycielski Zygmunt: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Nowiny Literackie 1947, nr 8; Wydawnictwa Muzyczne. Odrodzenie 1948, nr 18.

Mycielski Zygmunt: Rok Chopinowski 1949. Odrodzenie 1948, nr 20.

Niedziela A.: Musica sacra. Ateneum Kapłańskie 1949, zesz. 1.

Ochlewski Tadeusz: Setny zeszyt Pol. Wyd. Muz. Ruch Muz. 1947, nr 9.

Perkowski Piotr: Sprawa Filharmonii Narodowej. Now. Liter. 1947, nr 1.

Podoska-Palestrowa Barbara: Problemy ruchu koncertowego. Ruch Muz. 1946, nr 11/12.

Poźniak Włodzimierz: Muzyka w świetlicy. Por. Muz. 1949, nr 7.

Poźniak Włodzimierz: Nowe zadania wydawnictw chóralnych. Ruch Muz 1949, nr 2.

Przybylski St.: Polska pieśń w Westwalii i Nadrenii. Życie Śpiew. 1947, nr 10.

Regamey Konstanty: Jeszcze o festiwalu w Palermo. Ruch Muz. 1949, nr 13.

Regamey Konstanty: Międzynarodowy festiwal w Amsterdamie. Ruch Muz. 1948, nr 15/16.

Renik A.: Zwróćmy uwagę na brzmienie naszych chórów. Życie Śpiew. 1949, nr 4, 5.

Rieger Adam: O wielotorowość w programach muzycznych (Polskiego Radia). Ruch Muz. 1946, nr 4.

Rieger Adam: Sukcesy zagraniczne muzyków polskich. Ruch Muz. 1948, nr 5/6.

Rok pracy Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (Z. Mycielski, T. Ochlewski). Ruch Muz. 1946, nr 11/12.

R o m a n i s z y n Bronisław: Międzynarodowy konkurs muzyczny w Scheveningen. Ruch Muz. 1949, nr 20.

R o w i c k i Witold: W sprawie sytuacji muzycznej w Polsce. Odrodzenie 1948, nr 46.

R u d n i c k i Edmund: Sprawa Filharmonii. Ruch Muz. 1946, nr 11/12.

R u d z i ń s k i Witold: Festiwal polskiej muzyki ludowej. Por. Muz. 1949, nr 7; Odrodzenie 1949, nr 25.

R u d z i ń s k i Witold: Kompozytor polski pod okupacją. Odrodzenie 1945, nr 22.

R u d z i ń s k i Witold: Pół roku w Filharmonii Stołecznej w Warszawie. Ruch Muz. 1949, nr 7/8.

R u d z i ń s k i Witold: Sprawa dla kultury muzycznej najważniejsza. Odrodzenie 1949, nr 38.

R u d z i ń s k i Witold: Studium operowe w Warszawie. Ruch Muz. 1949, nr 3.

R u d z i ń s k i Witold: W sprawie statystyki muzycznej. Ruch Muz. 1945, nr 6. Odpowiedź: W. Morawski — Ruch Muz. 1946, nr 8/9.

S i n i a w e k L.: Związek kompozytorów radzieckich. Ruch Muz. 1947, nr 23.

Ś l e d z i ń s k i Stefan: Jak zorganizować amatorską orkiestrę dętą. Por. Muz. 1947, nr 1.

S o b i e s k i Marian: Ogólnopolski festiwal muzyki ludowej. Pol. Szt. Lud. 1949, nr 6.

S o b i e s k i Marian: Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym. Kwart. Muz. 1949, nr 25.

S o b i e s k i Marian: Problemy polskiego folkloru muzycznego w świetle rozważań festiwalowych. Ruch Muz. 1949, nr 10.

S o j a Zbigniew: Z zagadnień działalności muzycznej. Ruch Muz. 1948, nr 12.

S t a ś n i e w i c z M.: Droga rozwoju organizacji muzyków warszawskich. Biul. Komisji Zw. Zaw. Prac. Sztuki i Kultury. 1949, nr 2.

S t r o m e n g e r Karol: Czy odbujemy polską operę. Odrodzenie 1945, nr 30.

S w a t o ń Józef: Jubileuszowy zjazd śpiewaków wielkopolskich. Por. Muz. 1947, nr 9/10.

S w a t o ń Józef: O muzyce amatorskiej. Ruch Muz. 1946, nr 5.

S w a t o ń Józef: O przyszłość chórów amatorskich. Życie Muz. 1946, nr 1/2.

S w o l k i e ń Henryk: Po festiwalu polskiej muzyki ludowej. Ruch Muz. 1949, nr 10; Por. Muz. 1949, nr 6.

S z c z e p a ń s k i Zygmunt: O właściwy poziom naszych chorów. Por. Muz. 1948, nr 1.

S z e l i g o w s k i Tadeusz: Filharmonia Poznańska. Echo Teatr. i Muz. 1948, nr 1.

S z u b z d a Wł.: Dwuletni dorobek L. I. M. Por. Muz. 1947, nr 3.

S z u b z d a Wł.: Ludowy Instytut Muzyczny. Por. Muz. 1947, nr 1.

T u r s k i Zbigniew: O polską pieśń masową. Now. Liter. 1947, nr 26.

U m i ń s k a Eugenia: Konkurs im. Jana Kubelika. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

W a l d o r f f Jerzy: W przededniu katastrofy (o Filharmonii Krakowskiej). Ruch Muz. 1946, nr 8/9.

W i e c h o w i c z Stanisław: Charakterystyka i rola ruchu śpiewaczego w Polsce. Życie Śpiew. 1948, nr 1.

UZUPEŁNIENIE

ad c) Biografie, monografie, przyczynki

1. Kompozytorzy i muzycy polscy

Chybiński Adolf: Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina („Z życia i twórczości Chopina". T. II). Kwart. Muz. 1949, nr 28.

Miketta Janusz: Mazurki Chopina (Analizy i Objaśnienia Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina, t. I), Pol. Wyd. Muz., Kraków 1949.

Miketta Janusz: O nieautentyczności Mazurka Fis-dur, uchodzącego za utwór Fryderyka Chopina („Z życia i twórczości Chopina". T. II). Kwart. Muz. 1949, nr 28.

Prosnak Jan: Środowisko warszawskie w życiu Fryderyka Chopina („Z życia i twórczości Chopina". T. II). Kwart. Muz. 1949, nr 28.

Sydow B. E.: Nieznany list Mikołaja Chopina („Z życia i twórczości Chopina". T. II). Kwart. Muz. 1949, nr 28.

Zagiba Franciszek: Nieznana Wariacja Fryderyka Chopina na temat Mozarta („Z życia i twórczości Fryderyka Chopina". T. II). Kwart. Muz. 1949, nr 28.

Z życia i twórczości Fryderyka Chopina. T. II. (Kwart. Muz. 1949, nr 28.).

W i s ł o c k i Stanisław: Problemy ruchu symfonicznego w Polsce. Ruch Muz. 1947, nr 15/16.

W i t k o w s k i Leon: Statut a rzeczywistość (o Zw. Zaw. Muzyków R. P.). Ruch Muz. 1948, nr 12.

W r o ń s k i W.: Inauguracja „Roku Chopinowskiego“ 1949. Życie Śpiew. 1949, nr 4.

W r o ń s k i W.: Ruch śpiewaczy w Polsce wczoraj, dziś i jutro. Życie Śpiew. 1949, nr 7/8.

Z a l e w s k i T.: Wyniki prac Filharmonii Stołecznej. Ruch Muz. 1949, nr 11/12.

Ż u ł a w s k i Wawrzyniec: Życie muzyczne Londynu. Ruch Muz. 1946, nr 15/16 oraz: Muzyka polska w Londynie. Ruch Muz. 1946, nr 20/21.

Ż u ł a w s k i Wawrzyniec: O polsko-angielską współpracę muzyczną. Ruch Muz. 1946, nr 2.

l) Varia

A n d r z e j e w s k i J.: Essay o muzyce. Ruch Muz. 1948, nr 5/6.

B i e n i e k J.: Niedole wiejskiego muzykanctwa. Por. Muz. 1947, nr 6/7.

B r o s z k i e w i c z Jerzy: Rozmowa z Witoldem Rudzińskim. Ruch Muz. 1947, nr 13/14.

E l e k t o r o w i c z W.: Zagadnienia muzyki rozrywkowej. Ruch Muz. 1947, nr 9.

M y c i e l s k i Z.: Kłopoty i troski kolędników. Odrodzenie 1948, nr 2.

P i e ś ń Z w y c i ę s k a. Praca zbiorowa. Wydano z okazji jubileuszu 35-lecia Towarzystwa Śpiewaczego „Halka“ w Bytomiu 1913—1948. Druk. Miejska. Bytom 1948. S. 46.

R e i s s Józef: My Granpa is playing a horn, czyli muzykologia. Odrodzenie 1946, nr 28.

R e i s s Józef: W rocznicę entuzjazmu po premierze „Halki“. Ruch Muz. 1948, nr 9.

R u d z i ń s k i Witold: Dlaczego Czesi grają tak świetnie? (I) Now. Liter. 1947, nr 36. Gdy Czesi walczą o nową operę. (II). Now. Liter. 1947 nr 40/41.

R u d z i ń s k i W.: Na froncie muzycznym. Tyg. Powsz. 1946, nr 88.

S z e l i g o w s k i T.: O ilustracjach muzycznych. Ruch Muz. 1946, nr 19.

S z o s t a k o w i c z D.: „W imię pokoju“. Ruch Muz. 1946, nr 19.

T y r m a n d L.: Co to jest jazz. Ruch Muz. 1946, nr 19.

SPRAWOZDANIA

B. M. Tiepłow: Psichołogija muzykalnych sposobnostiej (Psychologia uzdolnień muzycznych). Akademia Nauk Pedagogicznych RSFSR, Moskwa-Leningrad 1947, str. 334.

Z radzieckimi pracami naukowymi z dziedziny psychologii muzyki spotykaliśmy się przed wojną bardzo rzadko. Kilka przedruków prac Bielajewej-Exemplarskiej, czy Malcewej w niemieckich czasopismach psychologicznych (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, czy Archiv für Psychologie) i to z okresu przedhitlerowskiego (głównie z psychologii muzycznej dziecka) — oto były jedyne sygnały tych badań, które przez całe lata dokonywały się w pracowniach i instytutach psychologii ZSRR. Wymienione prace były jednak wynikami badań nad poszczególnymi drobniejszymi zagadnieniami, a nie dziełami obejmującymi całokształt jakiegoś większego problemu.

Książka Tiepłowa pt. „Psychologia uzdolnień muzycznych" — to pierwsze poważniejsze dzieło z psychologii muzyki, z jakim spotkamy się w literaturze radzieckiej, dzieło obejmujące całokształt tej obszernej dziedziny. Toteż ukazanie się jej witamy z radością z dwóch powodów; książka ta daje nam wgląd w problematykę radzieckich badań naukowych, jakie w ciągu 30 lat dokonywały się w ZSRR, nadto pozwala nam dojrzeć, w jaki sposób dialektyczne, marksistowskie myślenie przeniknęło do interesującej nas tu dyscypliny.

Dla nas wychowanych na założeniach tradycyjnej psychologii, praca Tiepłowa jest szczególnie ciekawa ze względu na metodę podejścia do rozpatrywanych zagadnień i założenia, z którymi autor przystępuje do swych wywodów.

Metoda ta nie jest abstrakcyjna, „atomizująca" zagadnienie dyspozycji muzycznych, tj. rozbijająca je z góry na dyspozycje elementarne; przeciwnie: bierze ona za punkt wyjścia społeczną aktywność człowieka na odcinku muzycznym i na podstawie analizy różnych konkretnych form tej aktywności wydziela dopiero podstawowe dyspozycje muzykalności.

W związku z najbardziej powszechną formą aktywności — słuchaniem utworów muzycznych — Tiepłow od razu formułuje swoje tezy: przeżywając muzykę, odnosimy się do tkaniny dźwiękowej stale jako do wyrazu pewnych tre-

ści w przeciwieństwie do pozamuzycznego przeżycia układów dźwiękowych, w których tych treści nie ujmujemy (np. w sygnałach dźwiękowych). Te treści — to treści natury emocjonalnej. Muzyka jest zatem — podobnie jak i inne sztuki — sztuką komunikatywną; nie może wprawdzie spełniać — jak mowa — funkcji przedstawiania, spełnia natomiast funkcje wyrażania — i to wyrażania emocyj. Przeżycie muzyczne jest zatem w swej istocie przeżyciem emocjonalnym, w ślad za czym pozaemocjonalnie nie można dotrzeć do istoty muzyki.

Przeżycie muzyczne powinno być emocjonalne, aczkolwiek nie powinno być wyłącznie emocjonalne: idzie wprawdzie poprzez emocję, ale na niej się nie kończy. Autor podkreśla wielokrotnie ważność czynnika intelektualnego dla doznania muzycznego. Ale przeżycie muzyczne realizuje „emocjonalne poznanie świata" — jak to formułuje autor. Szkoda, że w ciągu dalszych wywodów nie rozwija tej tezy szerzej i nie wyjaśnia istoty tego „emocjonalnego poznania", które przeciwstawia intelektualnym formom poznania.

Z tych założeń wychodząc daje Tiepłow w swojej „psychologii uzdolnień muzycznych" właściwie całą psychologię doznań muzycznych. Wywodząc bowiem dyspozycje z typu doznań — analizuje wpierw samo doznanie, zanim przystępuje do analizy niezbędnych do tego dyspozycji. Tezą metodologiczną autora jest bowiem stwierdzenie, że dyspozycje składowe „muzykalności" występują i rozwijają się dopiero w miarę aktywizacji człowieka, tj. takiej działalności, dla której dane dyspozycje stanowią niezbędną podstawę. Stąd wynika inna podstawowa metodologiczna teza Tiepłowa, którą autor przeciwstawia deterministycznej psychologii amerykańskiej (na odcinku muzycznym — wywodom Seashore'a i jego szkoły): dyspozycje nie są w swym charakterze (jakości) i nasileniu wyznaczone wyłącznie wrodzonymi danymi fizjologicznymi, ale mogą się w trakcie działalności rozwijać, uzupełniać, modyfikować.

Stąd wynika i definicja muzykalności: muzykalność — to kompleks dyspozycyj, które umożliwiają skuteczną aktywność muzyczną. Z trzech form aktywności: a) słuchanie muzyki, b) wykonanie muzyki i c) tworzenie muzyki — Tiepłow bada tylko ten kompleks, który leży u podstaw pierwszej kategorii.

Odróżnia on muzykalność od talentu muzycznego, który jest czymś więcej niż tylko muzykalnością. Przy talencie muzycznym nieodzowny jest kompleks dodatkowych dyspozycyj ogólnych, jak: 1) siła, bogactwo i inicjatywa wyobraźni w ogóle, a wyobraźni muzycznej w szczególności; 2) zdolność emocjonalnej koncentracji na określonych treściach i zdolność koncentracji wyobraźni na tychże treściach, czyli uwagi; 3) rozległe horyzonty intelektualne i emocjonalne (str. 28 „...nie bywa u człowieka żadnych uzdolnień, które by nie zależały od ogólnej kierunkowości jego osobowości..."). Talent muzyczny ponadto zawiera w sobie muzykalność, tj. kompleks dyspozycji, które są niezbędne do wykonywania czynności specyficznie muzycznych. Ich podstawą jest zdolność przeżywania muzyki, jako wyrazu pewnych treści, ta zaś opiera się na zdolności do właściwego ujęcia i zróżnicowania tkaniny dźwiękowej.

Wychodząc z tak sformułowanych założeń Tiepłow przystępuje dopiero do rozważania szeregu szczegółowych zagadnień muzykalności. W kilku rozdziałach omawia poszczególne elementarne dyspozycje złożonej w swej istocie dyspozycji muzykalności. A więc rozdział III poświęca zagadnieniu percepcji samego materiału dźwiękowego. Dyskutując z teoriami wielu dawniejszych psychologów (zwłaszcza z Reveszem) — stawia teorię dwóch współczynników wysokości dźwiękowych: a) samej wysokości dźwięku (według terminologii Revesza — jakości) b) timbru dźwięku (według Revesza — jasności). Teoria dwóch współczynników staje się dla autora w dalszych wywodach podstawą dla wyjaśnienia istoty słuchu melodycznego i harmonicznego. Tiepłow wprowadza tu nowe rozróżnienie w ramach pojęcia barwy brzmieniowej, mianowicie pojęcie „wibrata", tj. pulsacji wysokościowej i dynamicznej, który to współczynnik obok akustycznej postawy barwy, tj. kompleksu alikwotów, stanowi ważny i dotąd nierozpoznawany moment w zróżnicowaniu barw instrumentalnych i głosu ludzkiego.

Rozdział IV jest metodologicznie szczególnie interesujący. Tu autor pokazuje nam, w jaki sposób analiza psychologiczna może posłużyć się historycznym materiałem; wykazuje bowiem, w jaki sposób poczucie różnic wysokości dźwiękowych jest wynikiem historycznego procesu w rozwoju praktyki muzycznej.

Dalej poświęca wiele wywodów zagadnieniu słuchu absolutnego i jego roli dla percepcji muzycznej. Przy zróżnicowaniu słuchu absolutnego na aktywny i pasywny — przydatna okazuje się autorowi jego poprzednia teoria dwóch komponentów wysokości dźwiękowej. Począwszy od tego rozdziału autor — nie tylko omawia wszystkie dawniejsze teorie wyjaśniające dany problem, nie tylko przedyskutowuje wszelkie eksperymenty badaczy radzieckich, amerykańskich, niemieckich i angielskich, ale również k a ż d e szczegółowe zagadnienie rozważa pod kątem widzenia psychologii muzycznej dziecka, a więc r o z w o j u danej dyspozycji elementarnej.

Książkę Tiepłowa ożywia nie tylko opis eksperymentów, ale i opisy ciekawych obserwacyj na dzieciach, nadto zaś wypowiedzi kompozytorów i wielkich muzyków. Wszystko to sprawia, że łączność naukowych wywodów autora z praktyką jest oczywista i organiczna. Ta łączność szczególnie silnie występuje w momentach, w których Tiepłow na podstawie swoich analiz czysto psychologicznej natury — dokonuje krytyki poczynań pedagogicznych tego czy innego kierunku.

Pewne wątpliwości budzi we mnie rozdział V poświęcony analizie słuchu melodycznego i poczucia tonalnego. Autor sprowadza tu bowiem słuch melodyczny do poczucia tonalnego jako podstawy wszelkiego słyszenia melodycznego. Tymczasem poczucie tonalne — jak wiadomo — jest kategorią historyczną, i to historycznie zmienną, tj. powstałą na skutek określonej praktyki muzycznej w pewnym etapie dziejowym i zmienia się w różnych etapach. Błąd metodologiczny Tiepłowa polega tu na tym, że autor sądzi o typie dyspozycji psychicznych w ogóle na podstawie praktyki naszej epoki, w zasadzie historycznie zmiennej. Sprowadzenie w całości poczucia melodycznego do poczucia tonalnego (które autor wyjaśnia jako czysto emocjonalne) wynika u autora z tego, że jego eksperymenty i badania przeprowadzane były na ludziach współczesnych, a więc

bez wyjątku władających pewnym poczuciem tonalnym. Wydaje mi się raczej, że poczucie tonalne — to nawyk słuchowy, a więc dyspozycja nabyta, oparta na innych, bardziej elementarnych. Do dyskusji nadaje się też sprowadzenie przez Tiepłowa poczucia tonalnego, tj. możności ujęcia różnych funkcyj poszczególnych dźwięków melodii do zróżnicowań zabarwienia emocjonalnego. Poczucie to jest dla autora podstawą nie tylko procesu percepcji melodycznej, ale i poczucia czystości intonacyjnej.

Choć z pewnymi tezami tego rozdziału można dyskutować, materiał tu omówiony zadziwia swoim bogactwem i wszechstronnością. Zwłaszcza i tutaj — jak w innych rozdziałach — ciekawe są wywody natury pedagogicznej.

Jeszcze bardziej interesujący jest zakres problemów związany z poczuciem harmonicznym (rozdział VI). Nie tylko zagadnienie konsonansu i dysonansu, poczucia stopliwości, analityczności słuchu rozwija autor szeroko na tle dyskusji z poglądami innych psychologów muzyki, ale przytacza też niezwykle ciekawe eksperymenty z dziećmi, reprezentując i w tym zakresie optymistyczną tezę, że dyspozycja ta rozwija się i daje się praktyką rozwinąć. Zwłaszcza interesujące są tu wywody o dwojakim słuchu harmonicznym: analitycznym i timbrowym, tj. kolorystycznym, co dla wyjaśnienia pewnych stylów harmonicznych może być ważnym argumentem (np. harmonika impresjonistów jako wynik nastawień wrażeniowo-kolorystycznych). Do dyskusji natomiast nadaje się hipoteza Tiepłowa, że słyszenie polifoniczne jest rozwojowo pierwotne, i że osoby pozbawione absolutnego słuchu raczej słyszą prowadzenie głosów aniżeli same akordy. Dla słyszenia harmonicznego podstawą jest, zdaniem autora, poczucie tonalne i wyrazistość przedstawień słuchowych. A zatem poczucie harmoniczne oparte na poczuciu tonalnym byłoby dalszym etapem dyferencjacji słyszenia melodycznego.

W rozdziale VII, poświęconym zdolności wyobrażania muzycznego, najciekawsze jest poruszone przez autora, ale niezbyt szeroko rozwinięte, zagadnienie wyobrażeń o g ó l n y c h. Dotyczą one już wyobrażeń całości dzieła muzycznego, wyobrażeń stylistycznych itp. Szkoda, że autor tutaj zrezygnował ze swego historycznego aspektu i skierował swą uwagę raczej na problemy pedagogicznej natury.

W rozdziale VIII, poświęconym poczuciu rytmu, ogromnie ciekawa jest psychologiczna analiza zjawiska s y n k o p y, polirytmii itp. To wszystko wskazuje, jak szerokie zadania stawia sobie autor nazywając skromnie swoje wywody „psychologią uzdolnień muzycznych".

Żałować należy, że niezwykle wielostronne i ciekawe badania Tiepłowa nie objęły już uzdolnień odtwórczych i twórczych.

Książka Tiepłowa jest dziełem, które dziś powinno zainteresować bardzo szeroki krąg muzyków: estetyków — bo w toczących się dyskusjach na temat formalizmu i krytyki estetyki idealistycznej autor dostarcza ważkich i ciekawych argumentów z dziedziny psychologii; pedagogów — bo z punktu widzenia analiz psychologicznych i materiałów przytaczanych przez autora można wysnuć ważne wnioski dla muzycznej praktyki wychowawczej; psychologów — albowiem

rzadko kiedy spotkać można dzieło o tak szerokich horyzontach i tak bogatym materiale referująco-krytycznym.

Jako szczególne zalety książki należy wymienić: jasność w argumentacji i ostrożność w formułowaniu swych hipotez, związek z praktyką muzyczną i pedagogiczną i na koniec optymizm podstawowej tezy: że wszelkie dyspozycje można praktyką muzyczną rozwinąć.

Książka Tiepłowa powinna możliwie szybko ukazać się w polskim przekładzie.

Zofia Lissa

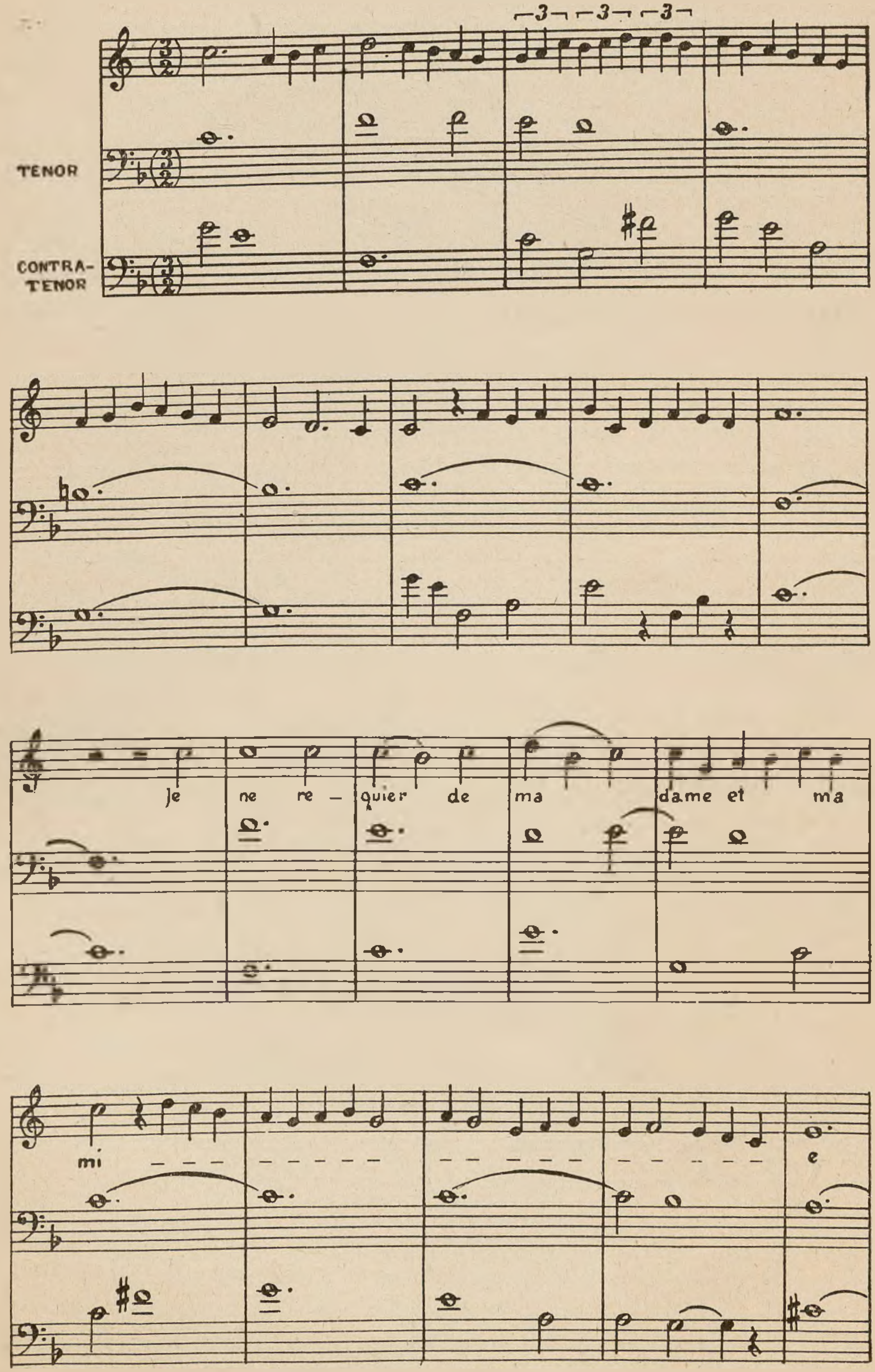
Z. Jachimecki: Zagadnienie beztekstowej kompozycji Mikołaja z Radomia z rękopisu nr 52 Biblioteki Krasińskich w Warszawie. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności. Tom L nr 7, lipiec—wrzesień 1949, str. 380—386.

Beztekstowa kompozycja Mikołaja z Radomia była już przedmiotem licznych rozważań i polemik. Sprawa ta da się streścić krótko: Prof. Jachimecki utrzymuje, że utwór ten jest kompozycją instrumentalną, podczas gdy inni badacze muzyki polskiej, jak prof. Adolf Chybiński i dr Maria Szczepańska uważają go za kompozycję wokalną względnie wokalno-instrumentalną. Również w pracy powyższej, stanowiącej polemikę z dr Marią Szczepańską, prof. Jachimecki stara się nadal utrzymać swoje stanowisko twierdząc, że „we wszystkich czynnikach technicznych tego utworu musi się widzieć, co więcej — wyraźnie słyszeć same tylko najbardziej znamienne czynniki czysto instrumentalnej składni". W ślad za tym beztekstową kompozycję Mikołaja z Radomia uważa za instrumentalny utwór cykliczny, podtrzymując dawniejsze swoje określenie tego utworu jako „średniowiecznej symfonii".

W związku z polemiką z dr Marią Szczepańską prof. Jachimecki zatrzymuje się dłużej nad sprawą umiejscowienia tego utworu w rękopisie oraz nad jego formą. Są to sprawy ważne, ale nie najważniejsze w tym wypadku. Prof. Jachimecki chcąc udowodnić instrumentalną fakturę kompozycji Mikołaja z Radomia winien był zająć się szczegółowo jego stroną techniczną. Niestety, poza zacytowanym zdaniem, nie znajdujemy w jego pracy żadnych wyjaśnień w tym kierunku.

Problem instrumentalizmu w muzyce średniowiecznej jest zagadnieniem dość złożonym, jednakże z chwilą, gdy ktoś twierdzi, że dany utwór nosi znamiona czysto instrumentalne, to wówczas sprawa wygląda już inaczej, bowiem ułatwia poszukiwanie takich cech utworu, które ponad wszelką wątpliwość należą do rekwizytów czystego instrumentalizmu. W takim wypadku nie jest nawet konieczne uwzględnianie wszystkich elementów dzieła, a wystarczy zwrócić uwagę na melodykę. Tam najwyraźniej objawiają się cechy instrumentalne utworu.

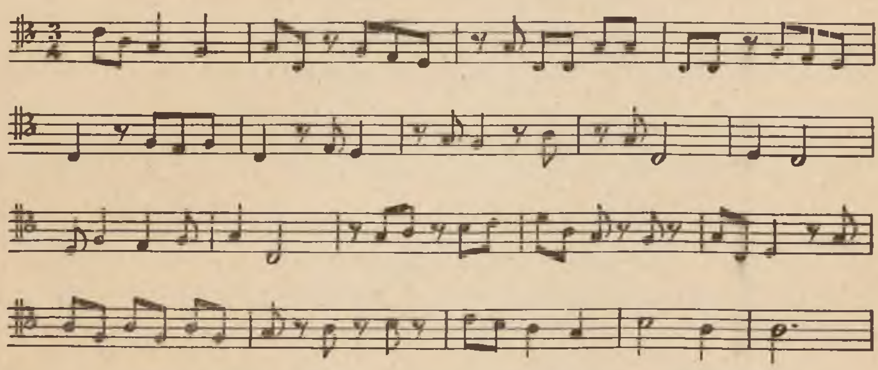
W pierwszym rzędzie o cechach instrumentalnych melodii decydować będzie struktura interwałowa, tzn. użycie takich odległości, które na skutek trudności intonacyjnych byłyby w melodyce wokalnej nie do pomyślenia. Dla przykładu zacytujemy odcinek z chanson „Je ne requier de ma dame" Nicolas Grenona, t. 1—19.


TENOR
CONTRA-TENOR
Je ne re – quier de ma dame et ma
mi
e

Otóż nie może być żadnej wątpliwości, że linia melodyczna kontratenoru jest przeznaczona do wykonania czysto instrumentalnego, o czym świadczą częste kroki trudnych do intonacji interwałów, jak np. septymy. Linia kontratenoru różni się w sposób zasadniczy od linii głosu przeznaczonego do śpiewu. Tam bowiem nie spotykamy ani jednego interwału, który nasuwałby zastrzeżenia z punktu widzenia techniki wokalnej.

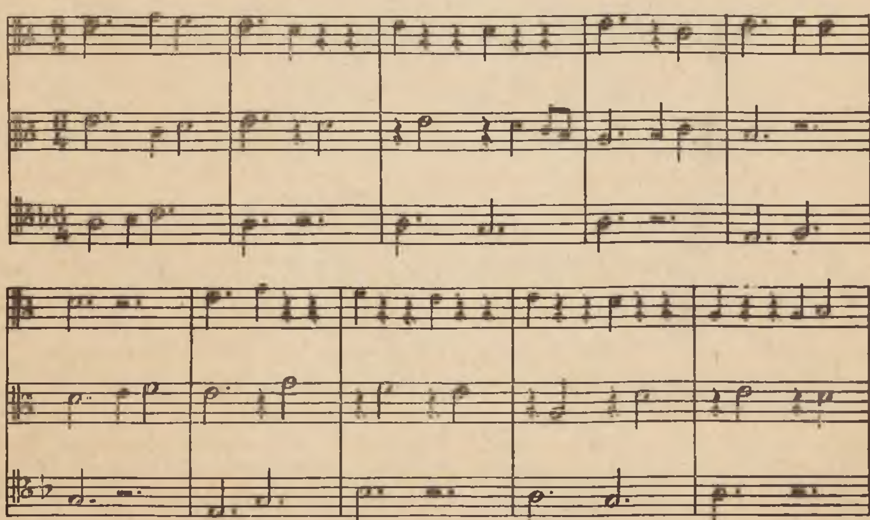
Powyższy przykład oczywiście nie rozwiązuje jeszcze w zupełności sprawy instrumentalizmu w muzyce średniowiecznej. Do cech instrumentalnych należy również operowanie k r ó t k i m i m o t y w a m i oraz powtarzanie pewnych zwrotów melodycznych świadczących o zastosowaniu ich jako podstawy harmonicznej:

Guillaume de Machaut: Ballada 18, dodany kontratenor, t. 1—19.



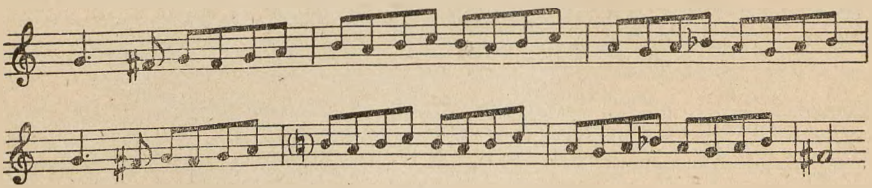
Poza tym do środków techniki instrumentalnej należy przeważnie t e c h n i k a h o q u e t o w a, która często wyklucza wokalne wykonanie.

P. Aubry: Cent Motets du XIII-e siècle. N. CIII, t. 1—10.



Średniowieczna muzyka instrumentalna wykorzystuje oczywiście na szeroką skalę również małe interwały, postępy sekundowe, ale w takich wypadkach czynnikiem formotwórczym linii melodycznej staje się powtarzana często *jedna formuła melodyczna*, w wyniku czego powstają niekiedy progresje. Jest to typ instrumentalnej melodyki *figuracyjnej*. Np.:

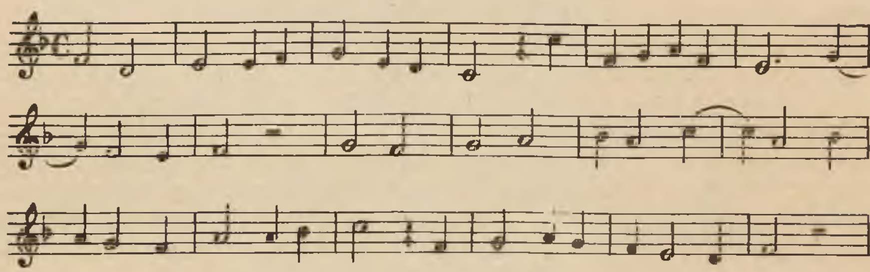
Istampita Ghaetta (H. Besseler: Musik des Mittelalters und der Renaissance), t. 20—25.



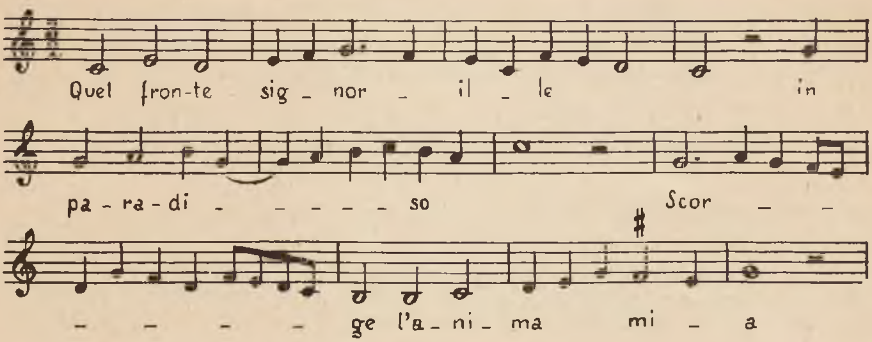
Początkowo ten typ melodyki, jak wykazuje powyższy przykład, występował na gruncie muzyki tanecznej, ale już w XV w. melodyka figuracyjna opierająca się na konsekwentym powtarzaniu pewnej obranej formuły wchodzi również do muzyki organowej.

Sądzę, że tych kilka przykładów wystarczy do zorientowania się w cechach średniowiecznego czystego instrumentalizmu. Z kolei zacytujmy odcinek z utworu bez tekstu Mikołaja z Radomia, żeby się przekonać, czy cechy te można zauważyć w tej kompozycji:

Mikołaj z Radomia: Utwór bez tekstu, głos najwyższy, t. 1—18.



Nie trzeba być wnikliwym analitykiem, żeby stwierdzić, że w tym wypadku przeważają interwały małe, że rytmika melodii nie zawiera żadnych skojarzeń typowo instrumentalnych, wreszcie, że żadna z powyżej przedstawionych cech typowo instrumentalnych nie ma tam miejsca. Dla porównania z innymi kompozycjami wokalnymi z pierwszej połowy XV w. przytoczę urywek melodii z utworu „Quel fronte signorille" Dufaya t. 1—12:



Chanson Dufaya posiada melodykę bardziej kunsztowną niż utwór Mikołaja z Radomia, wykazując zastosowanie w pewnych miejscach zwrotów figuracyjnych. Takie kunsztowne traktowanie melodyki spotyka się z resztą w tych czasach bardzo często zarówno w muzyce świeckiej jak i kościelnej. Niekiedy utwory wokalne stosują figurację na szeroką skalę i wówczas gdyby tekst słowny nie wskazywał, że dany utwór należy do kategorii kompozycji wokalnych, trudno byłoby rozstrzygnąć jego przeznaczenie wykonawcze. Natomiast kompozycja Mikołaja z Radomia trudności takich nie nastręcza właśnie dzięki prostocie struktury linii melodycznej, która ponad wszelką wątpliwość jest świadectwem jej wokalizmu. Nawet zastosowane przy końcu pierwszej i trzeciej części utworu progresje nie powodują trudności, ponieważ operują one szerzej rozwiniętymi niefiguracyjnymi zwrotami melodycznymi, przenoszonymi na różne kondygnacje wysokości. Muzyka wokalna z XIV i początku XV w. posługuje się również progresjami wykorzystującymi krótkie motywy i wtedy w wypadku braku tekstu słownego sprawa przynależności utworu do typu muzyki wokalnej czy instrumentalnej nie przedstawia się tak prosto jak u Mikołaja z Radomia.

Prof. Jachimecki kwestionując podobieństwo *formy* utworu bez tekstu z *formą ballady* twierdzi, że budowa kompozycji Mikołaja z Radomia, wykazująca rozczłonkowanie trzyczęściowe, w której część trzecia przejmuje z części pierwszej kilkanaście jej taktów (licząc od końca) „jest to prawdziwe *unicum* układu w muzyce średniowiecznej". Choć prof. Jachimecki cytuje zbiorowe wydanie Ballad Machauta w wydaniu Ludwiga, mimo to nie przeanalizował chociażby pobieżnie tych utworów, w przeciwnym bowiem wypadku nie uszłoby jego uwagi, że u Machauta niektóre Ballady wykazują właśnie ten typ formy. Dla przykładu przytoczyć można Ballady nr 31, 34, 36, 39. Wprawdzie w cytowanej pracy nie wyjaśnia prof. Jachimecki, na czym opiera swój pogląd dotyczący *cykliczności* kompozycji bez tekstu Mikołaja z Radomia, ale wyjaśnienie w tym względzie znajdujemy w pracy „Muzyka polska w rozwoju historycznym" t. I, cz 1, 1948: „Bez ryzyka można twierdzić, że ta cykliczna i symetryczna forma obejmowała sobą części o kontrastującym charakterze i samo przez się nasuwa się przypuszczenie, że część pierwszą i odpowiadającą jej tematycznie trzecią wykonywano w tempie szybkim, część zaś środkową — w tempie powolnym". Na jakiej podstawie prof. Jachimecki doszedł do ta-

kiego wniosku — tego nam nie wyjaśnia. W każdym razie strona agogiczna utworów muzyki średniowiecznej bynajmniej nie jest sprawą nie do rozstrzygnięcia. Już studenci pierwszego roku studiów muzykologicznych orientują się, co to jest tzw. integer valor notarum i jakie stąd wypływają możliwości poznawcze. Strona notacyjna utworu Mikołaja z Radomia nie daje jednakże żadnych podstaw do przyjęcia tam jakichkolwiek zmian agogicznych. Ale pomijając nawet stronę agogiczną poszczególnych części nie można przyjąć poglądu prof. Jachimeckiego chociażby z tego powodu, że z jednej strony część środkowa nie wykazuje istotnego kontrastu w stosunku do części skrajnych, z drugiej zaś strony — rozmiary poszczególnych części są zbyt ograniczone jak na formę cykliczną.

W sprawie określenia „ś r e d n i o w i e c z n a s y m f o n i a“ prof. Jachimecki pisze: „Autor nie widzi i dzisiaj potrzeby zmiany swojego określenia tej kompozycji terminem „średniowiecznej symfonii“. Jeśli samo użycie tego terminu wywołało ze strony prof. Chybińskiego bardzo ostre sprzeciwy, to powodem ich było to, że nie zaznajomił się on z wydawnictwami, z których mógł się dowiedzieć, że jednakże czasy poprzedzające Mikołaja z Radomia znały utwory instrumentalne, które nosiły taką właśnie nazwę. Pięć, aż pięć s y m f o n i i k o ś c i e l n y c h wydał Pierre Aubry w dziele Cent Motets du XIII siècle (Paryż 1908), natrafiwszy na nie w rękopisie Biblioteki Miejskiej w Bambergu. Za Aubry'm ogłosił jedną z nich w nowoczesnej formie Robert Haas w pięknie wydanym tomie pt. Aufführungspraxis der Musik (w kolekcji Handbuch der Musikwissenschaft pod red. Bückena, 1931, str. 97—98). Również Hugo Riemann ogłosił jedną symfonię średniowieczną w Handbuch der Musikgeschichte t. II, część 1, str. 207 (1907) z rękopisu Biblioteki Miejskiej w Lipsku, nr 1494. Symfonia ta zaczyna się od słów: Symphonia nobili frenetur organo... cantemus tuba atque ceteris instrumentis armonicis. Od dawna więc znaliśmy średniowieczne utwory instrumentalne i średniowieczne symfonie“. I w tym wypadku cytuje prof. Jachimecki prace, których w rzeczywistości nie zna. Bo gdyby przejrzał chociażby najpobieżniej wspomniane wydawnictwo motetów Aubry'ego, to niewątpliwie musiałby stwierdzić, że nie pięć utworów instrumentalnych wydał Aubry, ale siedem: nr CII—CVIII. Prof. Jachimecki oparł się wyłącznie tylko na cytowanej pracy Roberta Haasa, w której autor wspomina o pięciu utworach instrumentalnych opartych na i d e n t y c z n y m tenorze, mianowicie: „In seculum longum“ nr CIV, „In seculum viellatoris“ nr CV, „In seculum breve“ nr CVI, „In seculum d'Amiens longum“ nr CVII, „In seculum“ nr CVIII, cytując je zresztą niedokładnie, jak wynika z powyższego wyszczególnienia. Nie wspomina natomiast Haas o dwóch innych utworach opartych na tenorach: „Neuma“ nr CII i „Virgo“ nr CIII. Również u Haasa przeczytał prof. Jachimecki o „tzw. kościelnej symfonii‘ w związku z wykonaniem utworu z rękopisu z Bambergu na koncercie historycznym w Niemczech. Otóż nazwa ta wyłoniła się prawdopodobnie w programie tych koncertów. Natomiast w rękopisie nie ma jej, o czym świadczy fototypia wydana przez Aubry'ego. Również Aubry nie pokusił się, żeby nazwać te krótkie utwory „symfoniami“.

Prof. Jachimecki przyjmuje bezkrytycznie za Riemannem, że utwór znajdujący się w rękopisie Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku, a nie — jak podaje prof. Jachimecki — w Bibliotece Miejskiej, pod sygnaturą 1494, jest symfonią. Skoro zainteresowała go ta kompozycja, powinien był dokładnie ją zbadać, po-

nieważ wówczas przekonałby się, że posiada ona aż dwa teksty, jeden świecki wpisany dokładnie pod trzema głosami górnymi i drugi religijny, w który zaopatrzony jest ponadto głos najwyższy. Sądzę, że gdyby to miała być kompozycja instrumentalna, to niepotrzebne byłoby wypisywanie aż trzykrotnie tego samego tekstu pod poszczególnymi głosami, jak to zachodzi w wypadku tekstu świeckiego. Na tym jednakże nie kończą się nieścisłości prof. Jachimeckiego. Powyższy cytat mający dowodzić, że w tym wypadku mamy do czynienia z symfonią, tak skonstruował prof. Jachimecki, że tylko pierwszy wiersz wykorzystał z tekstu świeckiego, dalsze zaś ze środka tekstu religijnego. A więc:

1. tekst świecki:

Symphonia nobili frenetur organo /, citarae sonorae / cordae canorae / apotheosi simboli / cimboli / philomenetur / timpana / rude clangore / liliflore / dulcisono / altitono / mellitono /, simboliphano / lutinae /, diotine / chorearum . . .

2. tekst religijny:

In laudem summi regis / triumphatoris incliti / strenue militantis / ac gubernantis in sublimi / regnantisque in superno solio / atque in celesti hierarchia imperantis / cantamus tuba atque ceteris instrumentis armonicis . .

Teksty tego rodzaju bynajmniej nie wskazują, że utwór, w którym występują, jest kompozycją czysto instrumentalną. Znamy szereg kompozycji wokalnych, gdzie występuje wyliczenie najrozmaitszych instrumentów. Nawet prof. Jachimecki przekonałby się o tym, gdyby zainteresował się utworami cytowanego przez siebie kompozytora F. Andrieu, mianowicie „Balladą na śmierć Machaut". Między innymi znajdujemy tam następujące wyliczenie instrumentów:

Rubebes, leuths, vielles, syphonie, psalterions, tres tous instrumens coys, rothes guiterne, flaustes, chelemie, traversaynes, et vous, nimphes de bois, . . .

Poza tym w zbiorze Machauta „Remede de Fortune" znajdujemy również podobne w treści wiersze. Z powyższego więc wynika, że choć wspomniany utwór z Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku zawiera tekst wyszczególniający instrumenty, to jest on kompozycją wokalną. Zresztą termin „symphonia" wcale nie musi oznaczać utworu instrumentalnego. W średniowieczu nie oznaczał on utworu instrumentalnego nigdy. Dopiero na początku XVII w. pojawia się termin „sinfonia", a nie „symphonia", na określenie utworu czysto instrumentalnego. W średniowieczu natomiast określenie „symphonia" ma różne znaczenia, mianowicie współbrzmienia, zgodności, instrumentu w rodzaju liry korbowej. Ponadto w XVI i XVII w. stosowane jest na oznaczenie utworów w o k a l n y c h, bądź w o k a l n o - i n s t r u m e n t a l n y c h, np. „Symphoniae iucundae" — zbiór czterogłosowych motetów kompozytorów niemieckich i niderlandzkich wydany w r. 1538 przez Georga Rhaw'a „Symphonia angelica", 4—6-głosowe madrygały, wydane przez Hub. Welranta w r. 1585, wreszcie znane „Symphoniae sacrae" Giovanniego Gabriellego i Heinricha Schütza.

Tych kilka uwag dotyczących słuszności poglądów prof. Jachimeckiego podaję nie tylko z obowiązku sprawozdawcy, ale również dlatego, że na posiedzeniu Komisji Muzykologicznej Polskiej Akademii Umiejętności nie pozwolono mi swobodnie wypowiedzieć się na temat poruszonych problemów przerywając moją wypowiedź dosłownie przy każdym zdaniu.

J. M. Chomiński